47241

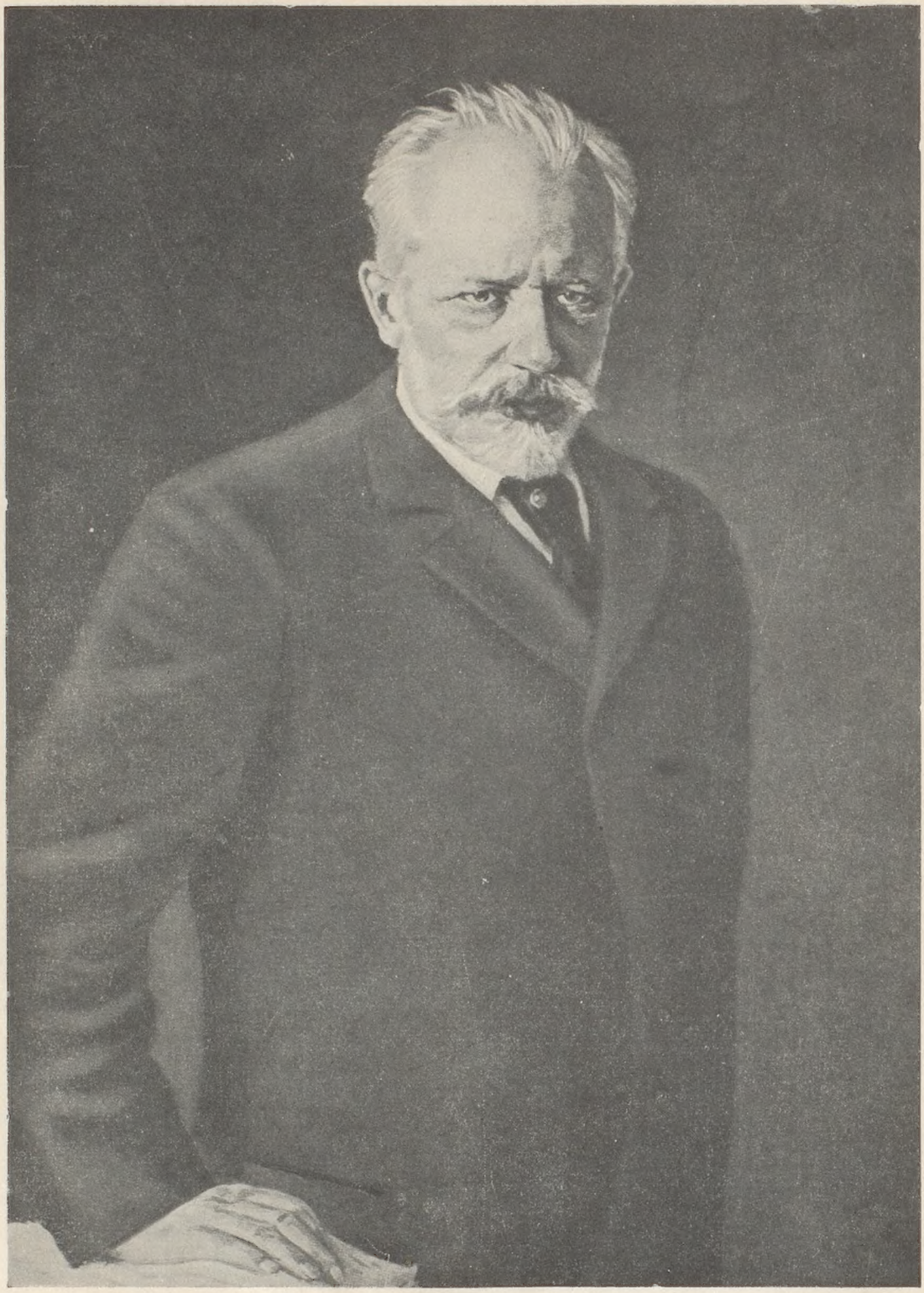
ПИКОВАЯ ДАМА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ
19 · ТЕАТР · *35*

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

47244				

Гир им Котлякова. 3 — 5 000 000. 1988 г. ЛГ-087 01-589.
Цена 0 р. 58 к за 1000 шт.



Петр Ильич Чайковский

ПИКОВАЯ ДАМА

ОПЕРА В 4 ДЕЙСТВИЯХ

МУЗЫКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сборник статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» народным артистом Республики Вс. Э. Мейерхольдом в Государственном академическом Малом оперном театре

ЛЕНИНГРАД
1935

БИБЛИОТЕКА
МУЗЫ... ЛОЛГК
ИНВ № 47241

СОДЕРЖАНИЕ

От театра 3

Вс. Э. Мейерхольд. Пушкин и Чайковский 5

Адр. Пиотровский. «Пиковая дама» в Малом оперном театре 12

Б. Асафьев (Игорь Глебов). О лирике «Пиковой дамы» Чайковского . 20

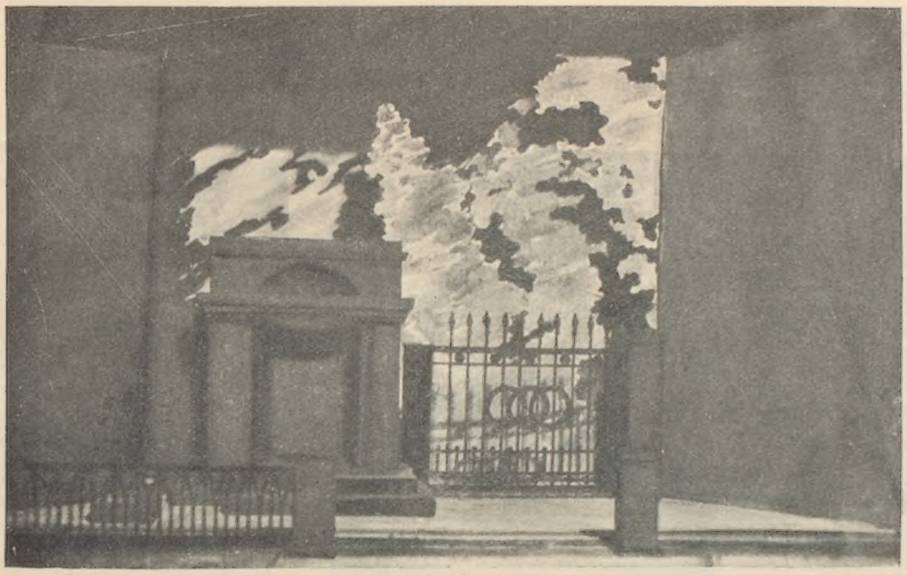
С. А. Самосуд. Несколько слов от дирижера 26

М. Калаушин. Работа Пушкина над «Пиковой дамой» 27

И. Соллертинский. Мейерхольд и музыкальный театр 38

А. М. Сценическая история «Пиковой дамы» 42

Из литературного архива 46



Л. Т. Чупятов. Макет „Пиковой дамы“ (12-й эпизод)

ОТ ТЕАТРА

ПИКОВАЯ ДАМА — второй после «Кармен» опыт экспериментальной работы Гос. Малого оперного театра над классикой. Ставя основной своей задачей создание советского музыкального спектакля, театр считает в то же время необходимым систематически разрабатывать лучшие, глубочайшие произведения оперной классики: без соприкосновения с величайшими созданиями музыкального гения прошлого невозможно плодотворное строительство нового музыкального театра.

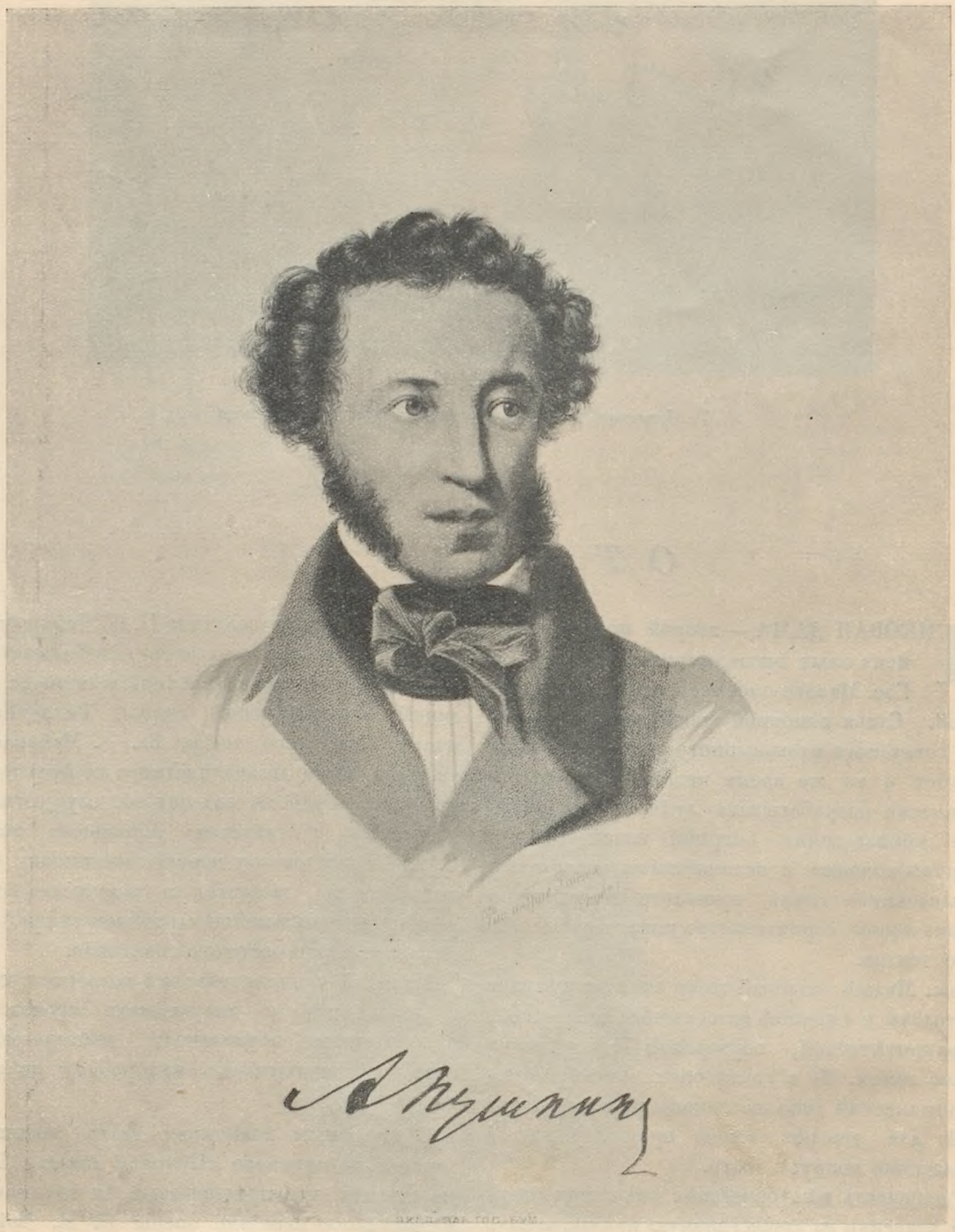
Гос. Малый оперный театр считает нужным подходить к оперной классике без леваческой, сверхкритической, варварской в существе своем ломки. Но в то же время и не музейно-академический (вполне законный и необходимый для театров иного профиля) подход к классике волнует театр.

Раскрывать в глубочайших созданиях оперной классики их существенную правду, искать в работе над классикой художественные решения, помогающие созданию сегодняшнего советского музыкального спектакля,—вот к чему стремится наш театр. Именно этого ищет театр и в своей работе над «Пиковой дамой».

Прекраснейшее создание П. И. Чайковского должно предстать в театре освобожденным, очищенным от поверхностной пышности традиций императорской сцены. Величайший мастер советского театра Вс. Э. Мейерхольд впервые после двадцатилетнего перерыва возвращаясь к работе над оперой, осуществляет совместно с главным дирижером театра С. А. Самосудом эту первую постановку «Пиковой дамы», выдвигая в творчестве своем ряд принципиальнейших проблем реконструкции советского оперного спектакля.

Молодой исполнительский коллектив театра с увлечением и энтузиазмом провел под руководством гениального мастера-режиссера всю подготовительную работу по спектаклю

С огромным волнением театр поднимает занавес на премьере «Пиковой дамы». Театр не считает, что предлагаемое им сценическо-музыкальное решение оперы П. И. Чайковского является единственно возможным. Но театр надеется, что эта его новая работа обогащает многообразный, творчески-богатый опыт освоения классики театром Советской страны.



ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИЙ

Вс. Мейерхольд

ГДЕ дыхание А. С. Пушкина в «Пиковой даме» П. И. Чайковского? В сценарии этой оперы, в тексте либретто Модеста Чайковского? Где?

Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его «Пиковой даме» озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» — вот задача, решение которой взял на себя Малый оперный театр в Ленинграде во главе с дирижером этого театра С. А. Самосудом.

Когда-то было принято полагать, что Пушкин сам по себе, а Чайковский сам по себе в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Оперные театры, показывавшие на сцене «Пиковую даму» Чайковского, все делали к тому, чтобы это мнение о розни между Чайковским и Пушкиным оставить в зрителе и слушателе непоколебимым. Культурная часть публики оперных театров, где показывалась «Пиковая дама», с величайшим удовольствием слушала музыку Чайковского и всегда разводила руками: «При чем тут Пушкин?»

Приступая к пушкинизированию «Пиковой дамы» Чайковского, мы начали с разоблачения либреттиста Модеста Чайковского, лакействовавшего перед директором императорских театров господином Всеволожским. Нашим стремлением стало при этом восстановить прежде всего репутацию Петра Ильича Чайковского, волею брата своего севшего между двух стульев: работая над партитурой своей, он всеми помыслами был в повести А. С. Пушкина и в то же время он портил ее, следуя тем указаниям, которые направлялись в его адрес и от Модеста Чайковского и от директора императорских театров.

И еще (и это стало главной нашей заботой в работе над новым сценарием и новым текстом) мы стремились восстановить репутацию А. С. Пушкина. Как могло случиться, что самые популярные исполнители Германа показывали его так, что ни в одном жесте актера, ни в одном его движении, ни в одной им произносимой фразе не проступал ни один из мотивов, щедро разбросанных в повести «Пиковая дама» гениального А. С. Пушкина?

Вот эпиграф к пятой главе «Пиковой дамы» А. С. Пушкина: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!» (Шведенборг).

Всякий, кто приступает к разработке плана сценической реализации «Пиковой дамы», должен взять этот эпиграф к пятой главе «Пиковой дамы» как эпиграф к повести Пушкина в целом.

В этом эпиграфе — ключ.

Вчитайтесь:

«В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»

В этом эпиграфе сочетание элементов вымысла и яви, то сочетание, которое в повести А. С. Пушкина так поражает читателя.

Режиссеры прежних постановок «Пиковой дамы» показывали покойницу обязательно в саване. При появлении ее на сцену (конечно — deus ex machina!) режиссеры всегда старались мобилизовать такую сценическую аппаратуру страшного, которая даже малокультурного зрителя способна лишь рассмешить. Эти режиссеры не хотели (или не умели учесть), что театр обладает средствами показывать страшное очень наивно, очень просто. На сцене при простоте, при наивности выразительных средств страшное может прозвучать сильнее, а главное, оно, это страшное, при этом может быть еще более страшным, и тогда это страшное становится страшным иного порядка.

О призраке, как своеобразном сценическом амплуа, следовало бы дать специальную работу. Но непременно так, как о должности (амплуа).

Отрывки из стенограммы доклада Вс. Мейерхольда в Москве, в Клубе мастеров искусств 17 ноября 1934 года.

Но здесь не место для этого специального экскурса.

Однако слегка коснуться этой темы надо. Без теоретизирований. Только описать бы два сценических эпизода с участием призраков.

Один эпизод из шекспировского «Гамлета» и другой — из «Стойкого принца» Кальдерона.

Берег моря. Море в тумане. Мороз. Холодный ветер гонит серебряные волны к песчаному, бесснежному берегу. Гамлет, с ног до головы закутанный в черный плащ, ждет встречи с призраком своего отца. Гамлет жадно всматривается в море. Проходят томительные минуты. Всматриваясь в даль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре. Серебряный плащ, серебряная кольчуга, серебряная борода. Вода замерзает на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно. Отец вступил на берег. Гамлет бежит ему навстречу. Гамлет, сбросив с себя черный плащ, предстает перед зрителем в серебряной кольчуге. Гамлет закутывает отца с ног до головы черным плащом, обнимает его. На протяжении короткой сцены: отец в серебре, Гамлет в черном и отец в черном, Гамлет в серебре. Отец и сын, обнявшись, удаляются со сцены.

Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать.

Призрак отца Гамлета может ответить улыбкой на жест сына, укрывшего его плащом. Призрак отца Гамлета, на щеке которого (призрака) замерзает слеза умиления.

Другой случай у Кальдерона. Тоже случай с призраком.

Поле. Бой. Фернандо, только что убитый в бою, появляется на совершенно пустой сцене в качестве призрака и идет из одной кулисы в другую. Он появляется не в костюме, в котором его могли вытащить из гроба, не в саване, не закутанным в покров, а как воин, как Фернандо, и лишь маленькую деталь подбросил в этой сцене Кальдерон: он вложил в руку Фернандо свечу, восковую свечу. Она горит. Призрак с этой свечей в руке идет с одной стороны сцены к другой. Молча движется. Актер продолжает исполнять свою роль: он играл Фернандо живого, он играет Фернандо мертвого.

Я привел эти два примера, чтобы показать, какой промах делают постановщики «Пиковой дамы», когда они пытаются мобилизовать все силы театральной машинерии для того, чтобы напугать зрителей призраком графини в сцене, когда она приходит к Герману в его комнату в казармах. Графиню выдвигали эти режиссеры на каких-то площадках, заставляли ее появляться в том костюме, в котором она лежала в гробу, особо приспособляя свет к тому, чтобы показать: вот, мол, мир реальный, а вот — мир потусторонний, вот это — живые люди, а вот — явление с того света, это — призрак. Этим они деформировали пушкинскую ткань, которая сработана так, что фантастика в ней искусно переплетается с явью.

Необходимо дать четкий ответ на вопрос: писал ли Чайковский свою «Пиковую даму» по либретто Модеста Чайковского или он писал свою оперу мимо либретто своего брата.

П. И. Чайковский 28 марта 1888 года писал брату Модесту Ильичу: «Извини, Модя, я нисколько не жалею, что не буду писать «Пиковой дамы». После неудачи «Чародейки» я хотел реванша и готов был броситься на всякий сюжет и тогда мне завидно было, что я не пишу. Теперь же все прошло. Я непременно буду писать симфонию, а оперу стану писать, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает. Я мог бы его кое-как написать».

Цитата эта должна поразить всякого, кто знает глубоко продуманную, высоко эмоциональную оперу Чайковского «Пиковая дама». Подумайте, у Чайковского был момент, когда он не хотел писать оперу на такой сюжет, как «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

Но мы сразу все понимаем, как только ознакомимся со второй цитатой Петра Ильича из письма его от 18 декабря 1889 г. (через год): «Я решился отказаться от заграничных и здешних приглашений, уехать на четыре месяца в Италию, отдохнуть и работать над будущей оперой. Я выбрал сюжетом к опере «Пиковую даму» Пушкина».

Мы знаем из нашей театральной практики, что самые лучшие мастера актерского и режиссерского искусства обыкновенно, когда им вещь очень нравится и когда они мечтают этой вещи отдать все творческие силы, — они обыкновенно съеживаются в комочек и боятся приступать к этой волнующей работе, и это, с уверенностью говорю, потому, что в них начинает разгораться творческий огонь.

Из писем П. И. Чайковского мы знаем, что, заканчивая страницы гибели Германа, он плакал; плакал и тогда, когда заканчивал пьесу, и всякий раз плакал, когда играл на рояли эти страницы своим друзьям.

П. И. Чайковский зорко следил за работой брата Модеста в течение трех лет, предшествовавших дате письма из Тифлиса.

В одном из писем он говорит: «Брат мой Модест три года тому назад приступил к сочинению либретто на сюжет «Пиковой дамы» по просьбе некоего Кленовского и в течение

Вс. Э. Мейерхольд

трех лет сделал понемногу очень удачное либретто».

Он следил за работой брата, не заглядывая в его рукопись; он следил за этой работой потому, что это была «Пиковая дама». Он обмолвился однажды: «Мне завидно было, что я не пишу».

Вот какая здесь сложная трагическая судьба мастера, у которого из-под ног хотели вырвать такой замечательный сюжет.

Так приступает Петр Ильич к «Пиковой даме». Как идет работа, когда он живет в Италии? Трепетно, с большим напряжением и очень быстро. Судорожно, быстро пишет он первую картину. Сюжета второй картины у него нет. Он шлет письмо за письмом к брату и говорит: «Смотри, я уже кончаю, ты можешь опоздать». Брат шлет вторую. Написал вторую и опять летят телеграммы, письма: «Скорей давай дальше».

И в тех случаях, когда у него материала нет, он сам берется за перо и пишет: «Я подготовляю пока случайные слова, но ты потом свои слова пришлешь и я ими заполню, а, может быть, ты мои примешь».

Когда Чайковский писал свою оперу, он до известной степени ориентировался, конечно, на либретто своего брата. Ему нужно было это либретто, потому что заказ от директора императорских театров был дан именно этому либреттисту — Модесту Чайковскому.

Этот Всеволожский давал даже (о, ужас!) ряд указаний либреттисту: была написана либреттистом сцена, о которой Петр Ильич писал: «В интермедии я все сделал так, как вы желали, ваше превосходительство».

И нетрудно проследить, что самые неудачные, самые отвратительные, самые безвкусные места в либретто это были те места, которые так характерны для эпохи Александра III, этой безвкуснейшей эпохи во всем XIX веке. Не может быть никакого сомнения в том, что П. И. Чайковский писал свою оперу, держа в голове концепцию пушкинской «Пиковой дамы».

Когда мы внимательно начинаем изучать эту оперу, мы видим, что Чайковский представил нам эту пушкинскую концепцию теми средствами, которыми располагал этот большой мастер. Но дал он нам свое именно на дрожжах пушкинского вымысла, и волновали его, как вспенившиеся, не иные, а именно пушкинские образы, не иные, а именно пушкинские мысли.

Вследствие этого мы взялись за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при непременном условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста—новым текстом.

Мы делали это там, где Петр Ильич давал нам на это право. Например П. И. Чайковский пишет великому князю Константину Константиновичу 3 апреля 1898 года: «То, что вы говорите о первой сцене в Летнем саду,—совершенно верно. Я тоже очень боюсь, как бы это не вышло несколько опереточно-балаганно».

Помните эту знаменитую сцену в Летнем саду, наполненном кормилицами? Этих кормилиц то впускают на сцену, то, когда нужно солистам петь, кормилиц просят на время покинуть Летний сад. Когда солисты закончили свое дело, кормилицы снова возвращаются на сцену.

Здесь прогноз Петра Ильича касательно того, что может выйти «балаганно-опереточно», оказался изумительно тонким.

Но обратимся к «Пиковой даме» Пушкина. Повесть начинается так: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова».

Слушаем музыку. У П. И. Чайковского нет абсолютно ничего специфического для изображения ни кормилиц, ни детей.

И мы рассуждаем так: поскольку в музыке это не отражено, давайте-ка попробуем приблизиться к тому построению хода событий, как оно выражено Пушкиным.

Мы начинаем так. Пейзаж. Красивые чугунные ворота, которые так характерны для старого Петербурга. На их фоне — Герман без слов, без движений. И только.

Обстановка быстро меняется. Вдруг не стало ни решетки, ни пейзажа. Показываем одну из комнат Нарумова.

Как у А. С. Пушкина:

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». На столе стоит travesti, окруженная гусарами; в руках бокалы, наполненные вином. Travesti поет песенку, ту, которую в прежнем либретто Модеста Чайковского пели дети: «Мы все здесь собрались на страх врагам. Ура! Ура! Ура!..» Текст песенки новый. После этой сцены, короткой, — сцена: Герман—Томский. Эта сцена тоже очень короткая. Ее сменяет другая, тоже короткая. Офицеры за карточным столом. Двумя-тремя короткими репликами отмечены «обороты игры». Перед нами счастливый игрок и игрок несчастный.

Одиноко стоящий Герман следит за игрой издали.

Вспоминаются строки А. С. Пушкина: «Герман целые ночи следил с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры».

Между этими двумя сценами лежит, как я уже сказал, сцена «Герман — Томский», и тут я должен остановиться на том, как мы подготавливаем сцену первого появления Германа.

Был такой замечательный музыкант и педагог Далькроз. Он известен как изобретатель так называемой ритмической гимна-

Л. Т. Чупятов. Эскиз декорации (спальня графини)

стики. Он сделал весьма полезное дело. Без сомнения.

Но (о, ужас!) что случилось? Изобретение Далькроза оказалось прямо-таки кладом для оперных певцов. Они очень обрадовались. «Ведь если в сценических движениях в унисон следовать музыке, то все получится очень легко». Так рассуждали оперные режиссеры и оперные актеры.

Слушаешь сильную долю, а слабую мимо ушей пропускаешь. Что же это: музыка или антимузыка? Полагаю — антимузыка; потому, что всякая музыка основана на ритме, задача которого — преодолевать метрическую рубку. От такого унисонного следования музыке возникает вампука нового качества, но вампука. Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к *контрапунктическому* слиянию тканей—музыкальной и сценической.

Когда прозвучал гобой, мелодия которого к Герману никакого отношения не имеет, из-за занавеса появляется Герман, делает два-три шага вперед и тотчас же останавливается, опершись на колонку. Молчание. К нему обращается Томский: «Приятель, что с тобой?» Вступает Герман.

После дуэта Герман—Елецкий (у нас Елецкий — счастливый игрок) место действия меняется. Действующие лица проходят по сцене, закутываясь в плащи, натягивая перчатки, привязывая сабли. Черные плащи, белые перчатки, поблескивание сабель. Закутавшись в плащи, они сейчас выйдут на улицу, где ждет их воздух холодный, ветреный, ждет петербургский пейзаж, на фоне которого будет исполняться баллада Томского.

Настроение «Медного всадника». Когда возникают отдаленные раскаты грома, к ним уже подготовлен зритель, они не кажутся аттрибутами deus ex machina, они как бы некая неизбежность.

Квинтет не идет. Бросаются короткие реплики о какой-то графине. Тема о графине возникает как бы совершенно неожиданно. Говорят о какой-то графине, как будто никакого отношения к основной линии сюжета эти разговоры не имеют. Какая-то случайность. Так это и в музыке.

При этом важно разместить так действующих лиц, чтобы подчеркнуть одиночество Германа в этой компании офицеров. Это никогда прежде не удавалось сделать.

Баллада, которую рассказывает Томский офицерам, не вызывает у них ни одной ответной реплики. Надо подчеркнуть их ироническое отношение к балладе. Они воспринимают это как анекдот, как шутку. Они скорее склонны посмеяться над этим рассказом Томского. Все мизансцены подчеркивают такое их отношение к балладе. На фоне прозрачной ажурной калитки стоит одинокий Герман. Он воспринимает этот рассказ иначе, чем другие. Это — кардинальная сцена, которая подготовляет всю последующую тему одиночества Германа.

Перейду к сцене у Лизы. Ряд комнат, который видим мы расположенным по вертикали. Внизу вестибюль. Окна как бы обращены на один из петербургских каналов. Из вестибюля идет лестница в комнату Лизы, другая лестница — в музыкальную комнату, где стоит клавесин. Окна музыкальной комнаты обращены к вестибюлю.

Через эти окна зритель видит, что около клавесина, за которым сидит гость-аккомпаниатор, стоят Лиза и Полина; они держат в руках ноты и поют по нотам. После дуэта Лиза удаляется в свою комнату. Полина, почти не заметив ухода Лизы, берет новые листы нот и начинает петь романс. Лиза, на фоне романса Полины, печальная, бродит по своей комнате, как бы не находя места. Полина, спев романс, видя, что Лизе не по себе, уходит вместе с аккомпаниатором. В то время как Лиза произносит в одиночестве свой печальный монолог, по авансцене вдоль перил канала движется Герман. Авансцена в полумраке. Там, где находится Лиза, светло. Герман силуэтом движется вдоль окон. Видя одно из них полуоткрытым, он проникает через это окно в вестибюль.

Момент, когда он проникает в окно, совпадает с аккордом в оркестре (здесь можно следовать правилам Далькроза) и затем сразу же возникают два параллельных движения: Герман от окна бежит к Лизе, а Лиза от Германа бежит в свою комнату. Герман быстро следует за ней.

Вот и второй аккорд. Герман входит в комнату Лизы. В этих обоих случаях (вход в окно и вход в комнату Лизы) мы готовы следовать правилам Далькроза. Здесь унисон уместен. Пожалуйста.

Бал. Бал — это заказ его превосходительства директора императорских театров господина Всеволожского. Мы это знаем из писем Петра Ильича. Всеволожский не представлял себе оперного театра, который не позволил бы себе обязательной пышной роскоши, который посмел бы обойтись без сотни действующих лиц, слоняющихся по сцене и мешающих ходу событий. Это то море фигурантов, которых приходится, как кормилиц, убирать со сцены без всякого мотива.

Поскольку этот заказ шел от Всеволожского, попробуем расстаться с лишними людьми. Нам неинтересно заниматься рассматриванием костюмов. У нас на балу небольшое количество актеров, они малоподвижны, они скучны и в этом состоянии организованы режиссурой.

Не нарушая последовательности сцен, мы (с помощью специальных малых занавесок) изолируем так называемые интимные сцены, не занимаясь вводом на сцену и угоном со сцены «массы». Интимные сцены на балу строим так, чтобы подчеркнуть перед зрителем то, что имеет важное значение.

Обыкновенно бывало так: Герман на балу не находился в поле зрения публики. Нить его жизни обрывалась. Я же настойчиво стараюсь ввести Германа во все сцены. Зритель все время следит за сложными переживаниями Германа, он видит четко его раздвоенность: то он идет страстно за Лизой, то тоскует о зеленом поле карточной игры. Если бал будет слишком длинным интермеццо, то зритель может потерять нить действия.

Возьмем, например, знаменитый романс Елецкого. Он возникает так. Показывается часть музыкальной комнаты на балу.

Поет романс не Елецкий, а какой-то NN из гостей. Но когда исполняется этот романс, публика смотрит на другую сторону сцены и видит, что Герман в смятении. Этот романс нужен для вскрытия состояния Германа.

Затем идет знаменитая интермедия. Этот кусок исполняется любителями пения. Певцы держат в руках ноты и поют, но не по-русски, а по-итальянски.

Когда музыкальная комната впервые открывается для зрителей целиком, гостям показывается пантомима в манере Калло.

Когда разыгрывается эта пантомима, мы вводим следующую сцену. На авансцене графиня, около нее Лиза. В то время как исполняется пантомима в манере Калло, где сюжет вертится около записки, передаваемой Смеральдиной Тартальи, мы видим, как Герман, сидящий позади Лизы, вкладывает записку в руки Лизы.

В пантомиме женская фигура (Смеральдина) передает записку мужчине (Тартальи), в группе гостей Герман передает записку Лизе. Один и тот же эпизод отражен, как в зеркале.

Спальня графини. Посреди сцены комната графини. Эту комнату, похожую на мавзолей времен Директории, окаймляет лестница, спиралью бегущая слева направо. Герману нужно подняться на верхнюю площадку лестницы, чтобы попасть в комнату Лизы. По стене, примыкающей к этой лестнице, множество портретов вельмож и дам XVIII века.

Минуя дверь в комнату Лизы, Герман подходит к портрету графини. Вот «Венера Московская».

Когда, несколько позднее, графиня будет петь, стоя у камина, французский романс, мы увидим ее здесь в той самой позе, в которой она изображена на портрете, там, на верхней площадке лестницы.

Это ее первое появление; в сцене у Лизы она на сцену не выходит, ее голос слышен из-за кулис. Графиня показывается так, как у Пушкина: несмотря на свой возраст, она следит за модой; в свои 89 лет она наряжается, как модница 30-х годов. Мы показываем ее старухой молодящейся. Она не ходит, как баба-яга, палка у нее отобрана, она не горбатится и не трясется. Она и в гробу будет лежать стройной.

На балу она держится стройно. «Что это за танцы, что это за люди?» Она чувствует себя молодой, глядя на молодое поколение.

Она в желтом платье, как у Пушкина. Она делает себя красивой с помощью румян и белил. Такой она выходит на сцену, такой говорит она приживалкам: «Полно льстить мне». Публика слышит голоса приживалок (на сцену они не выходят) из-за дверей в коридор. Графиня выходит в сопровождении одной камеристки.

Перед приходом графини Герман спустился вниз и для того, чтобы не попасться, прячется под лестницу. Он видит, как графиня вошла, он слушает ее романс. Он горит от нетерпения узнать то, во имя чего он сюда пришел. Когда графиня засыпает, он крадется за ширмы, чтобы потом возникнуть перед ней.

Герман идет не торопясь, он крадется. Здесь движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, не его ход.

Всю сцену с графиней Герман ведет очень осторожно, очень мягко, боясь напугать еще больше ее, уже испугавшуюся. Во всех его движениях показано, что он хочет ее успокоить.

И только один раз, когда он подходит к камину, он становится в позу бретера (в сцене этой ряд ракурсов, которые дают Герману некоторое сходство с Наполеоном).

Графиня поднимает веер, держит его в воздухе, как будто хочет закрыть лицо от пистолета, которого еще нет, и этот веер падает из ее рук, когда Герман говорит «вы стары».

Она роняет веер и движется по направлению к двери. Герман, продолжая свой монолог, не видит графини. Он находится в бредовом состоянии. Графиня хочет открыть дверь, но она не открывается. Тогда Герман бежит к двери, как бы боясь, что она уйдет. Графиня идет к авансцене, хочет бежать в комнату Лизы, но опускается на попавшийся по пути стул.

Герман бежит к ней: «Скажите же, скажите же». Видя, что она сидит, упорно не произнося ни слова, Герман решается пустить в ход пистолет, выхватывает его, становится в позу бретера и целит в графиню. Графиня вскрикивает, но не падает, а остается на стуле.

Герман подходит к ней: «Полноте ребячиться!» «Хотите назвать мне три карты, да или нет?» Тишина.

Как будто вдруг возник и оборвался хорал. Графиня опускается на колени. Причем мы добиваемся, чтобы падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд.

Я думаю, однако, достаточно примеров.

Не педантично следуем мы за Пушкиным, мы берем только зерна, которые вскрывают основное в пушкинской повести.

Заново прочтена музыка. Ряд отдельных номеров, арии, дуэты, ансамбли, которые с такой любовью обычно обсасывались, распевались, — ведь это не только островки, важны ведь еще промежуточные звенья между ними.

При условии, что мы обратили особое внимание на эти промежуточные звенья (между ариями, между дуэтами, между ансамблями), нам удалось насытить оперу воздухом «Пиковой дамы» Пушкина.

Попробуйте понять музыку, характеризующую поведение эпизодических лиц, попробуйте с помощью этой музыки оживить эти фигуры — и вы увидите, что это не лишние персонажи.

Они весьма значительны. Зародыши замечательных мелодий, отдельных мелодичных фраз, которые прежде не доходили до слуха, находятся именно в этих никем не замеченных местах, которые прежде только казались проходными.

Сценическая подчеркнутость дается здесь с единственной целью отчетливо отметить основные элементы партитуры, заставить публику слушать то, чего она никогда не слышала. Жест музыкальный как бы продолжает жест сценический. Жест сценический акцентирует музыкальный жест.

Надо учесть специфику музыки и понять, что значит «свободное» обращение с музыкой.

Это очень важно и опасно в то же время. Потому, что именно несвободное с музыкой обращение кажется свободным обращением. Но это есть то обращение, когда режиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений. Если мизансцена является необходимой для того, чтобы вскрыть самые глубины какого-нибудь явления, то, будьте любезны, не стройте ее непродуманно. Не красивости должен искать режиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подтекст, вскрывается то, что лежит между строк.

Долой движения на музыке, как у Далькроза, в унисон: в музыке триоли — в движениях триоли, в музыке фермато — в движении фермато.

Надо начинать с большой линии сценического движения, намечать ее развитие, только потом, впоследствии, когда построен прочный фундамент, начинай украшать его.

Надо на сценическом движении вымерить музыкальную форму и наоборот.

Мысль актерского образа должна следовать мысли партитуры.

Финальная сцена. Герман ставит такие большие суммы, что их нельзя вынуть из кармана, только мелом на столе он указывает цифру, которую ставит. С ним боятся играть, многие отстают, и он почти остается одиноким. Он вызывает: кто будет с ним играть?

Возникает действующее лицо, которого в пьесе до сих пор не было. Я его называю «Неизвестным». Он выходит и говорит: «Я буду играть...» Подходит к столу, начинает играть. А в это время, когда он шел к карточному столу и все внимание было обращено навстречу Неизвестного с Германом, незаметно возникает у стола графиня в желтом платье; она сидит спиной к публике и следит за игрой Германа и Неизвестного.

Герман произносит: «Мой туз!»... Большая пауза. И уже в освобожденном от музыки сухом воздухе вместо Неизвестного слова «ваша дама бита» произносит старуха.

Герман вскрикивает: «Какая дама?»

Опять пауза. Старуха продолжает:

«Та, что у вас в руках: дама пик».

Указав на карту, графиня-призрак слегка запрокидывается назад, как будто собирается упасть. Герман видит графиню в том же платье, в каком он видел ее в спальне, и падающей так, как она падала в спальне после того, как он направил на нее пистолет.

Свет гаснет. Сразу новая обстановка: палата в Обуховской больнице, кровать врезается в рампу. Герман сидит в халате.

Возникает та самая музыка, которую мы слышали в казарме перед появлением призрака графини.

Герман произносит то, что произносил там призрак графини, как бы от ее лица.

Так кончается «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Так кончается «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

„ПИКОВАЯ ДАМА“
В МАЛОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Адр. Пиотровский

I

СЕДЬМОГО декабря 1890 г. «Пиковая дама» П. И. Чайковского прошла премьерой в петербургском Мариинском театре. И правильно будет сказать, что созданная этой премьерой сценическая традиция оперы в основном и главном оставалась неизменной на протяжении вот уже почти полувека.

Сейчас ленинградский Малый оперный театр осуществляет в постановке Вс. Э. Мейерхольда коренной пересмотр этой полувековой традиции.

В чем же направленность этого пересмотра?

Коротко говоря, в стремлении «пушкинизировать» «Пиковую даму» Чайковского.

Но правомочно ли вообще подобное стремление? — могут нам возразить. Верно ли возвращать целостное музыкальное произведение к литературным мотивам, хотя бы и послужившим исходной точкой к созданию этого произведения? Ведь, рассуждая так, пришлось бы возвращать вагнеровское «Кольцо Нибелунгов» к «Эдде», а глюковского «Орфея» к «Метаморфозам» старинного Овидия.

Конечно, механическое проведение такого принципа скоро привело бы к тупику. Но в том-то и дело, что пушкинизировать «Пиковую даму» вовсе не значит только возвратить оперу Чайковского к повести Пушкина. Это значит — раскрыть тот пушкинский смысл, который заложен в опере Чайковского, который движет ею, но который оказался в ней затемненным, а частично и искаженным.

Затемненным и искаженным — чем? Либретто Модеста Чайковского, заказом императорского двора, условиями оперной рутины 90-х годов, всей сценической традицией императорского оперного театра.

Вглядимся же внимательнее в то, чем различаются «Пиковая дама» Пушкина и традиционная редакция «Пиковой дамы» Чайковского.

Различия касаются прежде всего героя, Германа. Кто такой пушкинский Герман? В кругу блестящих офицеров, гусаров, конногвардейцев Герман — скромный инженерный офицер. Он — «сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал». Он — человек третьего сословия. И как таковой он противостоит всему миру гвардейской и титулованной знати, населяющей «Пиковую даму». Он поэтому всегда одинок. Он не вмешивается в карточную игру, он в одиночестве блуждает по петербургским улицам. Над ним подсмеиваются.

Но этот человек третьего сословия «одержим сильными страстями и огненным воображением». И эти страсти и это воображение направлено на одно: на то, чтобы овладеть властью над этим блистательным и знатным обществом. Чтобы вырвать господство. А средства для этого — деньги, азартный карточный выигрыш. Вот почему Герман — игрок.

Старая графиня с наибольшей полнотой выражает для Германа тайну и обаяние враждебного ему и желанного аристократического круга. Она сама — обломок дворянского XIX века, обломок уже чуждый и кажущийся странным в веке XIX, рождающем новых людей, таких, как Герман. Старая графиня, как заботливо подчеркивает Пушкин, «не любит новых романов», тех романов, в «которых отразился век и современный человек изображен довольно верно». И роковое столкновение графини с Германом — это поединок двух поколений, двух социальных эпох.

Разве же не оказывается, таким образом, Герман в «Пиковой даме» в самом существе своем близким к «Евгению» в «Медном всаднике», еще того более близким к Люсьену в «Утраченных иллюзиях» Бальзака, к Жюльену Сорелю в Стендалевском «Красном и черном»? Очерченный Пушкиным с предельным лаконизмом, Герман поистине есть одно из воплощений того образа буржуазного карьериста, азартного игрока, наполеоновского человека, образа излюбленнейшего, существеннейшего для всего искусства XIX столетия. И недаром (шуточная и вместе серьезная деталь) у пушкинского Германа — «наполеоновский профиль».

Вс. Мейерхольд, С. А. Самосуд, В. И. Стенич, Л. Т. Чупятов

А как же любовь Германа к Лизе? Как же образ Германа-любовника? Не трудно убедиться в том, что такого образа у Пушкина просто нет. «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это резкое упорное преследование, — все это не любовь. Деньги — вот чего алкала его душа. Не Лиза могла утолить его желание и осчастливить его» — так с совершенной четкостью определяет сам Пушкин душевное состояние своего героя, так сознательно разоблачает он Германа-любовника. Нет, Герман — не любовник, Герман — азартный игрок, и «бедная воспитанница» Лиза — только слепая помощница в этой его игре.

Вот этот-то, исторически необычайно точно определенный Пушкиным, социально чрезвычайно строго очерченный, огромный по своему идейному содержанию образ Германа — буржуазного карьериста, Германа — наполеоновского человека — оказался совсем не по плечу дирекции императорских театров, когда она заказывала Чайковскому «Пиковую даму». Напомним, как было дело. Как пишет Модест Ильич Чайковский: «В средине декабря состоялось совещание в кабинете директора императорских театров, в присутствии декораторов, начальников конторы В. Погожева и монтировочной части Домерщикова, где я прочел мой сценариум, и здесь было решено перенести эпоху действия из конца царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. В связи с этим совершенно изменен сценариум третьей картины — бала и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен постольку же мой, сколько всех присутствовавших на этом заседании. Кроме того, И. А. Всеволожский внушил еще много изменений в подробностях остальных сцен сценариума».

Здесь характерно прежде всего перенесение времени действия. «Пиковая дама» Пушкина, повесть об антагонизме двух социальных групп, о карьеристе из поднимающегося третьего сословия, неразрывно связана с началом XIX столетия в России. Но идеологи и сочинители оперного либретто устраняли этот социальный антагонизм. Им Александровская эпоха была поэтому не нужна, и естественно было заменить ее оперно-пышным, насквозь условным и на первый взгляд таким монолитно-дворянским XVIII веком. Автора не смутила при этом даже та явная нелепость, с которой звучат в обстановке «Екатерининского царствования» сетования старой графини на измельчание дворянского рода, на новые времена.

Впрочем, автор либретто и не старался искать глубокого смысла в повести Пушкина. Для М. И. Чайковского, как сам он неоднократно и вполне откровенно разъясняет,

«пушкинская «Пиковая дама» — пустячок... Прелестный, но все же пустячок».

И центральной фигурой этого «пустячка» оказывается влюбленный гусар Герман. Не «скромный инженерный офицер», а, как подчеркивает автор либретто, именно «гусар». И движет этим гусаром страсть к опытной княжне Лизе. В соответствии с возвышением героя в офицеры героиня из воспитанниц сделана княжной. Как настойчиво разъясняет сам Модест Ильич в составленном им кратком сценариуме «Пиковой дамы», «Герман появляется на сцене в состоянии безумной влюбленности в знатную девушку». Выигрыш в карты нужен ему, чтобы «сделать знакомство с предметом своей страсти доступным». Мотивировки Пушкина, таким образом, буквально переставлены с ног на голову; напомним, что у Пушкина «знакомство» с Лизой было нужно Герману для «выигрыша в карты». Тема «карт» является для этого Германа-любовника темой дополнительной: она только стимулирует надвигающееся на него безумие.

Любовная тема развивается и дальше. В сцене «на канавке» Лиза мучается мыслью о том, не убийца ли ее возлюбленный. Однако «при виде его она все прощает, он в свою очередь при виде ее забывается и отдается чувству любви к ней» (сценариум «Пиковой дамы»). «Правда, скоро он снова становится безумным, говоря о трех картах, об игорном доме...»

Это последовательное превращение «драмы карьеры» в любовную мелодраму, Германа — азартного карьериста — в Германа-любовника не могло, конечно, не привести автора оперного либретто к бессмыслице и абсурду, к вопиющим противоречиям. Эти противоречия частично уже были замечены современной опере критикой. Пражский рецензент, например, очень резонно замечает, что «отсутствие серьезной любовной интриги между Германом и Лизой в повести Пушкина вполне объясняет, почему Герман остался в спальне старой графини вместо того, чтобы итти к возлюбленной, которая после безумия Германа преспокойно выходит замуж за сына управляющего покойной графини. А в либретто Модеста Чайковского Герман полон страстной любви, и внезапное исчезновение этой страсти не может быть мотивировано».

Пражский рецензент еще очень мягко отзывается об этой бессмыслице либретто. И все же еще существеннее, чем противоречия эти, — тот идейный итог, к которому привело «Пиковую даму» превращение Германа — сперва в любовника, а потом в безумца. Повесть Пушкина в руках либреттиста действительно стала «пустячком». И как великолепно-пышный «пустячок» и была поставлена опера в императорском Мариинском театре. «Обставлена с царской роскошью», как, захлебываясь, доносит директору Всеволожскому чиновник театральной конторы Кондратьев, с «чудным сочетанием цветов костюмов», с «изумительной группой пасторали». Как «пустячок» была и воспринята постановка критикой, окрестившей оперу «Карточный вопрос».

II

Такое заведомое неоспоримое снижение всего идейного замысла Пушкина в опере Чайковского было бы очень прискорбным, сожалительным, но с ним пришлось бы примириться, если бы снижение это действительно коренилось в самом музыкальном замысле Петра Ильича. И тут-то мы подходим к основному вопросу: ну, а замысел самого композитора — к чему он ближе, к повести Пушкина, или к сочинению Модеста Чайковского, директора Всеволожского и театральной конторы?

Постановщик «Пиковой дамы» в Малом оперном театре Вс. Э. Мейерхольд в одном из своих экспозиционных докладов (печатается в настоящем сборнике) с огромной творческой интуицией прослеживает пути вчувствования Петра Ильича Чайковского в сюжет «Пиковой дамы». На основе писем композитора, на основе изучения всего процесса его работы над оперой режиссер красноречиво доказывает, что Петр Ильич был очарован и захвачен замыслом Пушкина прежде чем он мог во всех деталях познакомиться с либретто, изготовляемым для него его братом. Композитор писал оперу, все время имея в сознании, держа в памяти образ глубоко ему близкого поэта. Он писал оперу «мимо либретто Модеста Чайковского, мимо наставлений императорской театральной конторы» — к такому выводу приходит Вс. Э. Мейерхольд.

Рассмотрение движения музыкальных образов в «Пиковой даме» полностью подтверждает эту мысль чуткого, прозорливого театрального мастера. Начнем хотя бы с вопроса об эпохе действия. Как мы постарались показать, эпоха у Пушкина расколота конфликтом двух исторически антагонистических поколений. В либретто этот конфликт подавлен. Но в том-то и дело, что в музыке Петра Ильича историческая раздвоенность эта возникает снова и с огромной силой. Музыкальный язык Германа и Лизы, с одной стороны, и музыкальный язык графини, работая над образом которой Чайковский (как сам он пишет) «старался забыть, что была музыка после Моцарта», — это языки разных веков, антагонистических поколений. Прикрывать этот раскол эпох пудреным париком «дворянского»

А. И. Соколова в роли Лизы

Н. И. Ковальский в роли Германа

восемнадцаго столетия — это значит не слышать самого существа музыки Чайковского, не улавливать борющихся в ней начал.

И далее—самый музыкальный образ Германа, как его создал Петр Ильич. Любовная ли тема движет его? Вслушаемся в первую картину. Уже в ней тема «карт», тема азарта, возникая с огромной силой в балладе Томского, подчиняет себе все и непосредственно ведет к мощному финалу сцены, к знаменитой «грозе». Тема азарта поднимает Германа на заключительный диалог его с разбушевавшимися стихиями. «Мне буря не страшна. Во мне самом все страсти проснулись с такой убийственной силой». Нет, это не любовная страсть бушует в нем. Вопреки наивным и беспомощным оговоркам текста: «Карты? Ах, что мне в них, хотя б и обладал я ими?» музыка, вырастающая из темы «карт», неутомимо и властно твердит об азарте, о соблазнах дерзновенной авантюры. И заключительную клятву, сопровождаемую раскатом грома, дает не любовник Герман, а Герман — азартный игрок, Герман — наполеоновский человек.

А образ Германа в «спальне графини» или «у канавки»? Не останавливаясь на нем, перейдем к заключительной седьмой картине. Тут уже нет и упоминания о любовной теме Германа. (Повторяем: да есть ли вообще эта тема в опере?) Зато до огромной силы вырастает здесь тема азарта, тема борьбы за удачу, за власть. Монолог Германа, его прославленная ария «Что наша жизнь? Игра» — ведь это же непревзойденной силы музыкальный манифест бешеного азарта, опустошающего честолюбия, это песня песней буржуазного карьеризма. Ария эта могла бы стать подлинным гимном Люсьенов и Жюльенов Сорелей. Отчаянная ирония дворянского романтика Чайковского, презрительно и с затаенным ужасом вглядывающегося в звериный оскал этого буржуазного карьеризма, этой обнаженной и бешеной погони за удачей, помогла здесь композитору не только полно раскрыть, но, пожалуй, еще углубить образ инженерного офицера Германа, как он был замышлен Пушкиным.

Мы не случайно упомянули об «ужасе». Характеризуя в письмах работу свою над «Пиковой дамой», П. И. Чайковский непосредственно говорит об «ужасе», об «ошеломляющем воздействии», о «леденящем страхе», которые он испытывает от общения с образами своей оперы. Нечего сказать, — «прелестный пустячок», от которого автор «вдруг принимается навзрыд плакать», «неудержимо рыдать». Нет, нет, не любовные перипетии гусара и княжны волновали композитора. Совсем иную задачу разрешал он в своей «Пиковой даме». Это были центральные для

его мировоззрения проблемы натиска новых социальных групп, обреченности на историческое исчезновение групп ранее господствовавших. Это были, говоря одним словом, пушкинские проблемы.

А если еще вспомнить, что множество сцен и эпизодов, отсутствующих в пушкинской повести, привнесены в оперу помимо, а часто и вопреки желания композитора, если вспомнить, что, как свидетельствует Модест Ильич, «авторство сценариума третьей картины — бала—в такой же мере принадлежит ему, как и директору театров Всеволожскому», если вспомнить, что предложенная композитору сцена в «Летнем саду» самому композитору представлялась «несколько опереточно-балаганной», — если вспомнить обо всем этом, тогда мы сможем, пожалуй, по достоинству оценить раболепный рапорт театрального чиновника Кондратьева директору императорских театров: «Весь план либретто был вашим превосходительством указан Модесту Ильичу Чайковскому». Отдадим же его превосходительству то, что его превосходительству принадлежит, и попытаемся уже с полным основанием и сознанием всей художественной правоты нашего начинания осознать «Пиковую даму» Чайковского, как она рождалась в сознании самого композитора, в его внутреннем творческом общении с гениальной повестью Пушкина. Именно таково начинание, предпринимаемое Гос. Малым оперным театром, постановщиком Вс. Э. Мейерхольдом и дирижером С. А. Самосудом.

III

Авторы спектакля, по изложенным выше причинам, не считали себя связанными текстом либретто Модеста Чайковского. Этот текст поэтому во многом написан заново (В. И. Стеничем). И переработка коснулась, конечно, далеко не только стилистической стороны. Правда, и в этом отношении текст Модеста Ильича является весьма посредственной поэзией. Автор текста, не смущаясь, вводил в диалог своих, живущих в XVIII веке героев цитаты из поэтов XIX столетия. В некоторых случаях сам Петр Ильич сомневался, например, имеет ли смысл: «и плачу вашею слезой». И нерешительно прибавлял: «кажется, что нет». Новый текст стремится изъять эти стилистические уродства и приблизиться по мере возможности к языковому и синтактическому строю поэзии пушкинской поры, где только возможно, дословно используя стиховые фрагменты Пушкина и поэтов его плеяды.

Но, разумеется, не в стилистическом перередактировании смысл и корень перестройки либретто. И даже не в том, что действие оперы, как это с необходимостью вытекает из приведенных нами соображений, перенесено обратно, в XIX век, в пушкинскую эпоху. Гораздо существеннее то, что изменен самый образ Германа. Новая постановка стремится, в соответствии с повестью Пушкина, в соответствии с замыслом и с музыкой Петра Ильича Чайковского, раскрыть образ Германа не как любовника, а как «карьериста», выходца из третьего сословия, охваченного азартной страстью власти и богатства.

Таким он подается с первого же появления своего на сцене. Режиссер решительно изменяет поэтому самую обстановку этого появления. В традиционном либретто влюбленный гусар Герман показывается фланирующим по аллеям опереточно-балаганного (как выражался сам композитор) Летнего сада. По этим же аллеям гуляет княжна Лиза. Здесь же поет ей влюбленные арии ее жених князь Елецкий (фигура, кстати сказать, отсутствующая у Пушкина, выдуманная либреттистом) и здесь же, в обстановке в высшей степени для этого неподходящей, Томский поет свою балладу «о трех картах».

В новой редакции опера начинается так же, как начинается и повесть Пушкина: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». В атмосфере ночной карточной игры, в атмосфере азарта впервые появляется Герман. Он, как это наметил Пушкин, молчаливо бродит у карточных столов, следя за игрой. И первая же его ария — это не любовная ария, это лирический монолог разочарования, отваги и отчаяния, это лирический монолог байроновского героя. «Но мы живем надеждой страстной взять счастие рукою властной», — вот ведь ли не первые слова Германа. И не случайно Томский дает ему сразу точную и четкую характеристику: «Как ты зол, честолюбив, ты прямо Байрон, а не армейский инженер».

За карточным столом идет игра. Счастливый игрок, опьяненный удачей, звеня легко выигранным золотом, прославляет изменчивую судьбу игрока. В этой атмосфере азарта и случая возникает баллада Томского «о трех картах», возникает совершенно органически, как естественное нарастание всей линии карточной игры. Эпизод за эпизодом сплетаются вокруг Германа, разжигая, раздувая в нем честолюбие и стихию азарта. И совершенно естественным, необходимым выводом из всего этого, необходимым завершением всей этой ночи азарта и карточной игры является заключительная клятва Германа: «Мой пробил час. На карту все; даю я клятву — узнаю тайну». Так первая картина оперы во весь рост выдвигает образ Германа-игрока, Германа-карьериста. Непреодолимое стрем-

Неизвестный

Герман

Л. Т. Чупятов. Эскизы костюмов

Автор текста В. И. Стенич

Художник Л. Т. Чупятов

ление узнать тайну выигрыша, тайну трех карт, а вовсе не любовь к Лизе,— вот завязка оперы. Лиза вовсе не появляется в этой первой картине, так же, как, кстати сказать, в ней нет и Елецкого, образ которого вообще отсутствует в новой редакции оперы, так же, как он отсутствует и в пушкинской повести.

Только во второй картине мы видим Лизу. Как познакомился с ней Герман? Да так же, как в повести Пушкина. Снедаемый жаждой выигрыша, он бродил по петербургским улицам, остановился перед домом графини, «увидел в окне чью-то молодую головку, и судьба его была решена».

Герман проникает в комнату Лизы и объясняется ей в любви. Притворно или искренно? И искренно и притворно одновременно. Смутная надежда благодаря Лизе приблизиться к тайне графини, надежда, еще не осознанная, но волнующая, сделать Лизу «слепой помощницей своего начинания» — вот что движет Германом, что придает взволнованность и страстность его речам, вот что может в этой сцене сделать его любовником. Он любовник, потому что он игрок.

Интриги игроков на балу разжигают в Германе азарт. Выведать тайну трех карт приходит он в спальню графини (эти мотивы в опере и прежде совпадали с повестью Пушкина). Графиня умерла. Лиза на улице ждет своего любовника. Что мучает ее? Не страх перед тем, что Герман стал убийцей чужой ей и враждебной старухи. Нет, мысль о том, что она была слепой помощницей в игре Германа, что «не ее любви, а денег алкала душа Германа», — вот что терзает сознание Лизы.

Герман бросает свою несчастную возлюбленную, он бежит в игорный дом, там тема азарта, тема счастливого выигрыша окончательно пьянит его воспаленный ум. И, конечно, не Елецкий (которого, как сказано, вовсе и нет в новой редакции оперы) наносит ему решительный удар. Неизвестный игрок садится играть с Германом, и ставя третью карту, Герман, как и в повести Пушкина, видит перед собою, «как живую», в обычном желтом платье, старуху-графиню, «пиковую даму».

Герман сходит с ума. Запертый в клетке желтого дома, он шепчет судорожно: «Тройка, семерка, туз», «тройка... семерка... туз». Так кончается повесть Пушкина, так заканчивается и новая редакция оперы.

47 241

IV

Как видно, эта новая редакция действительно переосмысливает содержание оперы, содержание ее основного образа. Германа — азартный игрок, Германа — буржуазный карьерист действительно становится центральным образом спектакля.

Но этим, хотя и крайне существенным, переосмыслением, переосмыслением, раскрывающим существо музыки Чайковского с гораздо большей глубиной, чем это делало традиционное либретто, все же не ограничивается реформаторская работа постановщика спектакля В. Э. Мейерхольда и его дирижера С. А. Самосуда. Не менее решающим является также изменение самого стиля спектакля. «Пиковая дама» была поставлена в императорском Мариинском театре «с царской роскошью», с «изумительной пышностью». Такова была установка дирекции театра, такова была сценическая традиция императорского оперного спектакля. Но совпадал ли этот пышный стиль со стремлением самого композитора? Мы можем со всей твердостью сказать, что нет. Еще при постановке «Евгения Онегина» П. И. Чайковский ужасался при мысли, что его лирическая драма будет обставлена на Мариинской сцене всей тяжеловесной и громоздкой роскошью «большой оперы». Относительно «Пиковой дамы» мы, как уже сказано, знаем, что основные пышные сцены оперы, «бал» с его пасторальной интермедией и «Летний сад», были навязаны композитору театральной дирекцией.

Музыкальный стиль П. И. Чайковского — неизмеримо глубже и вместе с тем неизмеримо проще, сосредоточеннее и лаконичнее, чем эта внешняя, а зачастую и поверхностная пышность. И так же лаконичен, прост и сдержан стиль пушкинской повести.

И вот постановка В. Э. Мейерхольда сознательно освобождает спектакль «Пиковая дама» от этой мишуры и внешней пышности. Нет сцены в Летнем саду, нет и массовых танцев, церемоний и пышных хоров в сцене бала, которая вся сведена к наиболее лаконичным выразительным деталям.

Но зато с тем большей полнотой развернута линия нарастания драматического действия в опере. Чередование широко открытой сцены и сцен перед занавесом, т. е. чередование «общих планов» и «крупных планов» (как их называет В. Э. Мейерхольд), позволяет с небывалой прежде ясностью и четкостью выдвинуть эту драматическую линию, выдвинуть движение центральных образов оперы и прежде всего образа самого Германа. Постановщик отказывается от внешних бутафорских эффектов, он изобретает взамен их другие эффекты, более строгие и лаконичные, но, конечно, не менее действенные. Призрак графини в новой редакции оперы не приходит на сцену в освещении бенгальского света, на него не надета «маска с освещением электричеством изнутри», изобретением которой хвасталась некогда монтировочная часть Мариинского театра перед своим директором. Графиня в желтом платье со свечой в руке ровными шагами и по прямой линии проходит из одного конца сцены в другой мимо Германа. И В. Э. Мейерхольд, конечно, прав, утверждая, что это будничное явление призрака и не менее «страшно» и гораздо более близко к фантастике Пушкина и Чайковского, чем феерические бутафорские театральные эффекты.

Но вместе с тем режиссер отнюдь не отказывается от использования эффектов сцены там, где они действительно раскрывают внутренний смысл музыки. Наиболее показательна в этом отношении сцена в спальне графини, вырастающая в новой редакции едва ли не в центральную сцену всего спектакля.

Огромная, легкая, высоко подвешанная лестница кольцом ограничивает всю сцену, то забираясь почти под колосники, то спускаясь к уровню пола, где под торжественным пологом стоит постель старой графини. На стенах над лестницей целая галерея портретов в лентах и пудреных париках, целая галерея образов XVIII века. По этой лестнице, мимо золотых перил, проходит Германн, прежде чем войти в спальню графини. Прерывистой походкой он взбирается по ступеням, проходит мимо портретов аристократических предков графини и оказывается, таким образом, лицом к лицу, один на один с тем дворянским XVIII веком, которому он бросает вызов самым своим существованием, всем пылом своей жизненной жадности, своих страстей. Пройдя по лестнице, Германн оказывается перед графиней. И после смерти графини, после короткой сцены с Лизой, Германн стремительно и быстро взвивается обратно по лестнице, проносится по ее ступеням и скрывается.

Этот контраст темпов, развернутый на великолепной площадке лестницы, характерен для сценического стиля новой постановки «Пиковой дамы». И он характерен вообще для того нового, что вносится В. Э. Мейерхольдом в понимание оперной режиссуры. В отличие от режиссуры, добивающейся прямого и непосредственного совпадения метра сценического движения и метра музыки, в отличие от такого «далькрозианского» (как говорит сам Мейерхольд) понимания оперного движения, режиссер стремится установить в своей постановке более сложное и разнообразное контрапунктическое взаимоотношение движения сценического и музыкального.

Н. Л. Вельтер в роли графини

Спектакль «Пиковая дама» показывает не мало образцов такого нового и принципиально чрезвычайно значительного режиссерского подхода к проблеме движения в опере.

Еще более принципиально значителен спектакль этот в работе над сценическим образом. Мало было, перетекстовав либретто, нарисовать новый словесный образ Германа. Надо было найти для него сценический рисунок, научив актера искусству строить этот новый образ. В. Э. Мейерхольд детально разработанными пантомимами, игрою вещей, тонко оправданными переходами, предельно логическими мизансценами, сложными тонированиями помогает актеру создавать сценический образ. Герои «Пиковой дамы» ходят по сцене как подлинно пушкинские герои, их пение кажется глубоко оправданной внутренней речью, до такой степени логичны, последовательны и художественно целостны все их движения, до такой степени логично и последовательно нарастает драматическое действие спектакля.

Под руководством такого огромного сценического мастера, как Мейерхольд, молодые актеры Гос. Малого оперного театра взялись за решение сложнейших сценических задач, выдвигаемых новой редакцией «Пиковой дамы».

Эта новая «Пиковая дама» должна прозвучать строже, проще, глубже, сосредоточеннее и лаконичнее, чем традиционный спектакль. И в полном соответствии с этой направленностью спектакля находится и музыкальное толкование оперы дирижером С. А. Самосудом. Ряд купюр имел задачей освободить партитуру от некоторых внешних наносных элементов; так, купюрована, например, русская пляска во 2-й картине, квинтет в 1-й картине и т. д. Дирижер стремится также уничтожить ту изолированность отдельных номеров, которая порой превращает исполнение партитуры «Пиковой дамы» в ряд оторванных, излюбленных публикой, привычно правящихся арий и ансамблей. Музыка «Пиковой дамы» должна прозвучать непрерывным и целостным музыкальном потоком. Многие прежде не звучавшие и недооцененные куски музыки Петра Ильича должны прозвучать при этом с новой и неожиданной силой. Строгость, лаконичность, сосредоточенная драматичность — эти свойства всего спектакля в первую очередь должны стать свойствами и музыкального исполнения новой «Пиковой дамы».

Гос. Малый оперный театр предлагает на суд зрителей это решение «Пиковой дамы», отчетливо сознавая, что это есть не единственно возможное сценическое решение гениальной оперы П. И. Чайковского. Но именно это разрешение кажется театру наиболее близким всему его сценическому пути и наиболее плодотворным для разрешения задачи нового раскрытия оперной классики.

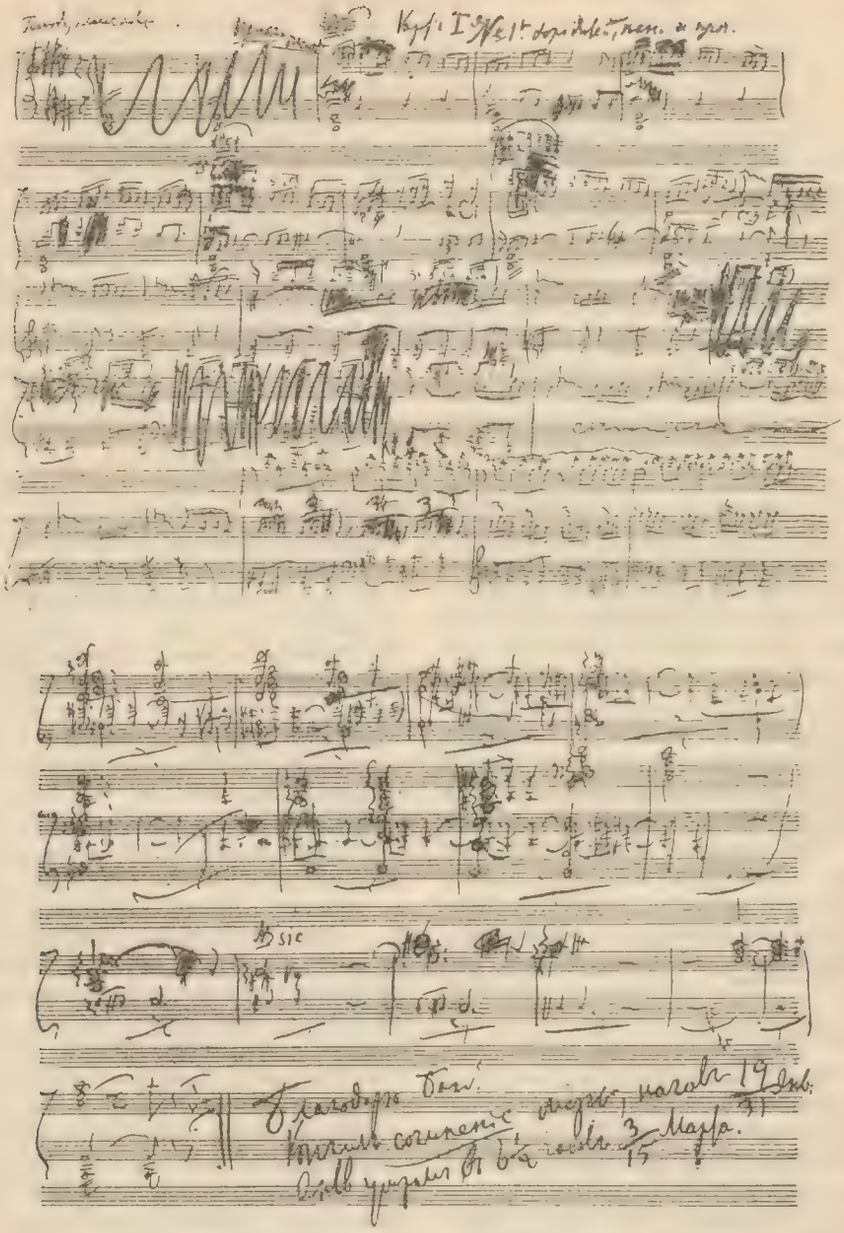
О ЛИРИКЕ „ПИКОВОЙ ДАМЫ" ЧАЙКОВСКОГО

Б. Асафьев (Игорь Глебов)

НАША великая эпоха — эпоха строгих испытаний для художественных произведений. Не только люди формуются наново. По-новому для нас осмыслилась вся история человечества и человеческого творчества. Вслушиваясь в музыку прошлого, мы постигаем в ней многое ранее ускользавшее. Даже привычные, давно известные и, казалось бы, исчерпанные музыкальные произведения раскрываются перед нами все глубже и всестороннее. В свое время композиторы, издавая их, чутко расслышали в окружающей действительности сквозь накипь обыденности реальные, основные, обобщающие тенденции и конфликты идей, чувствований, мыслей, страстей — все то, что воспринимается как душевная жизнь человечества и что, являясь отражением и выражением сложнейших общественных отношений и будучи трансформировано в ритмах и интонациях, составляет содержание музыки. Разумеется, воздействие сурового отбора, совершаемого нашей современностью, выдерживают только те музыкальные произведения, которые не поверхностно, а по существу, в творческом синтезе раскрывали жизненные противоречия своего времени. Правда, чем эмоционально насыщеннее, искреннее, общительнее музыка, тем сильнее впечатление от нее, но как не всякая эмоционально насыщенная, искренняя и общительная речь является социально содержательной, так и подобного рода музыка, чтобы привлечь к себе внимание через ряд поколений, должна обобщать в себе не мимолетные переживания личности, а определявшие эпоху и большинством современников даже не осознанные процессы классовой борьбы.

«Пиковая дама» — опера Чайковского — занимает в репертуаре советского музыкального театра прочное, давно признанное положение. Как «Кармен» Бизе, как некоторые произведения Верди, как «Евгений Онегин» Чайковского же, «Пиковая дама» — массово-популярная, любимая, всегда привлекающая слушателей опера. Нечего повторять множество раз многими высказанные оценки: что Чайковский в «Пиковой даме» достиг величайших вершин мастерства, что сила и глубина его лирики сочетаются с лаконичностью языка и с ясностью и рациональной обусловленностью средств выражения, что темпераментность и волнующий пафос музыки, созданной единым порывом, решительно доминируют над колоссальными формальными достижениям и что в то же время именно благодаря этим достижениям становится возможной столь мощная образная впечатляемость каждого момента оперы.

Музыка «Пиковой дамы» классична в самом строгом смысле этого понятия: она обусловлена всей предшествовавшей эволюцией западноевропейского симфонизма и музыкально романтической драмы, начиная с Моцарта, но в каждом своем обороте обнаруживает не пассивно-эпигонское, а творчески-критическое, актуальное отношение композитора к материалу, к ритмам и интонациям, из которых слагается музыкальная ткань. Взять хотя бы стилизаторски-утонченные страницы оперы, напр. пастораль в 3-й картине; не говоря уже о совершенно оригинальной трансформации формы сарабанды, даже моцартиански-стилизованный эпизод, как дуэт пастуха и пастушки, представляет собою не механическое подражание, а чуткий синтез выразительнейших и колоритнейших элементов пасторалей крепостного — поместного и придворного — театра. Здесь простота и задушевность лирики говорят о полной свободе владения средствами выражения, даже когда эта свобода заключается в сознательном стремлении к объективности музыкального языка. Но и там, где Чайковский дает полный простор своему субъективно-романтическому методу раскрытия драмы, он не выступает как индивидуалист-анархист, ищущий в оригинальности во что бы то ни стало способов обнаружения единичности, неповторимости своего замысла. Не поступает он и как эстет-формалист, видящий в изобретении непременных изысканностей прогресс искусства. Чайковский базируется на испытанных уже в



Первая и последняя страницы черновых набросков П. И. Чайковского к „Пиковой даме"

отношении их выразительности интонациях и ритмах, организуя их не столько по-новому оригинально, сколько усиливая присущую им выразительность благодаря иному их осмыслению.

Строго классична вся технология «Пиковой дамы»; покоясь на рационалистических принципах и нормах голосоведения, сложившихся на расцвете буржуазного симфонизма и прочно усвоенных в России уже Глинкой, Чайковский не идет за Вагнером «Тристана» в разложении основных ладово-тональных связей и остается на бетховенской, в сущности, основе, т. е. всегда выдвигая на первый план логику тонико-доминантного тяготения в его наиболее нормативных проявлениях. Это качество сообщает музыке даже в ее созерцательнейших моментах энергичность и упругость. Вся звуковая ткань оперы прочно связана и сопряжена. А так как сверх того ритмика Чайковского тоже обладает выразительностью, ритм пульсирует в музыке, являясь не механическим фактором, а оригинальным стимулом музыкального движения, — то понятной стано-

вится убедительность каждой интонации, ее своевременность, ее уместность: композитор ритмует материал с таким расчетом, с каким оратор, в зависимости от дыхания, располагает в своей речи слова и фразы. Мне думается, что задушевность и сердечность, «внушаемость» музыки Чайковского — и особенно «Пиковой дамы» — в сильнейшей степени зависят от критической роли в ее ритмике. То, что ритм для Чайковского не измерительный прибор музыки, а ее сердце, является главной причиной воздействия даже пассивных пород, или обыденных мелодий и гармоний.

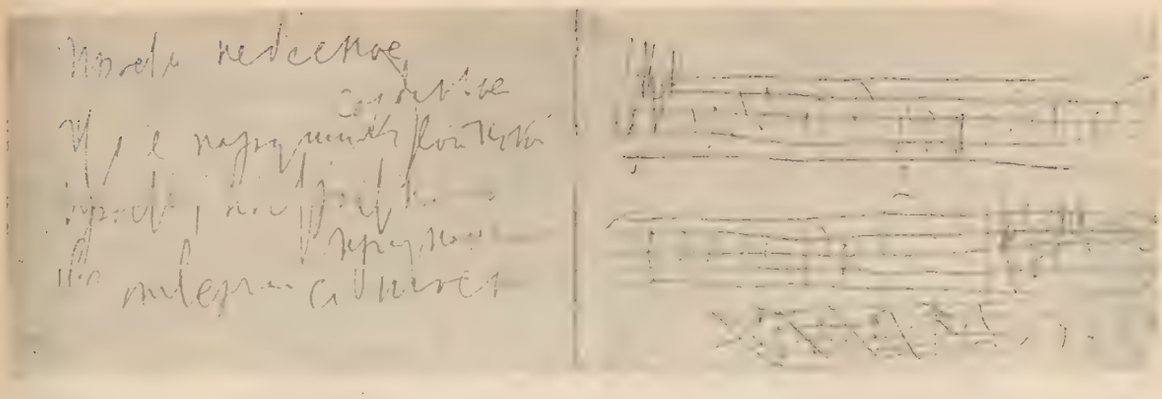
Оттого-то и осенне-зябкие настроения музыки Чайковского воспринимаются не как статические моменты, а как преодолеваемые состояния, как то, с чем сознание борется и чем страждет. Даже в них ощущается жизненное становление, а не неврастеническое любование модерниста своими «душевными изломами». Романс-монолог Германа: «Прости, небесное создание», взятый в своем контакте, т. е. как ритмично-своевременно и акцентированно помещенный в любовной второй картине оперы, — характерный пример страстной, взволнованной лирики, явленной в созерцательно-благоговейном состоянии. В естественности, в правдивости ритма — пульс музыки «Пиковой дамы», в соответственности этой пульсации тончайшим изгибам и сменам душевных состояний — одна из причин того, что драматические ситуации и коллизии оперы, кажущиеся при чтении либретто М. И. Чайковского натянутыми и ходульными и притом еще наряженными в плохие словесные одеяния, ощущаются как реальные и человечнейшие.

Но, конечно, ни рационально-суровая техника, ни характерные, конкретные и естественные в своей выразительности музыкальный язык и форма музыкальной речи, ни психологически чуткая ритмика не претворили бы оперное либретто в убедительнейшую реалистическую драму. Громадное мастерство Чайковского, конечно, сыграло большую роль в концентрации элементов, из которых слагается музыкальная драма. Но мастерство не создает драматического действия, характеров, коллизий, не создает жизненного становления как изживания социальных противоречий. Могли бы получиться те или иные удачные фрагменты, но не произведение напряженно-целеустремленное, страстное, нервное и вместе с тем цельное, связное, где каждая психологическая деталь содержательна и где все-таки ощущается дыхание большого искусства, широкий охват куска жизни. Как и у Пушкина, завязка «Пиковой дамы» Чайковского — случайно рассказанный в приятельской компании анекдот. На благодарную почву, на психически неустойчивое воображение Германа анекдот действует, как яд. Мечта о выигрыше, о богатстве, а отсюда, значит, мысль о возможности стать полноправным в обществе человеком, постепенно подчиняет себе все, включая страстное любовное желание, что, впрочем, развито Чайковским не столько в образе Германа, сколько в высшей степени трогательном образе Лизы. Третий центральный образ — старуха-графиня. С этим образом женщины, потерянной для любви, с этим обломком старины сливается ставшая навязчивой для Германа идея о трех картах. Для Чайковского образ графини едва ли не наиболее действенный с точки зрения музыкально-драматической: на нем он сосредоточивает всю силу своей иронии, в нем узел всего развития драмы.

Попробуем выяснить, как удается композитору иным методом, чем Пушкин, но, конечно, получая от пушкинской повести руководящие стимулы и предпосылки для раскрытия музыкально-романтической драмы, — поднять «анекдот» на высоту трагического мироощущения, да еще в период столь острого безвременья, в эпоху сумрачной реакции («Пиковая дама» сочинена Чайковским в 1890 году).

Лирика Чайковского, как показывает анализ его музыкального языка, чрезвычайно сложна как в своем генезисе, так и в своем становлении. Прежде всего это лирика города, и города, уже переставшего быть «складочным пунктом», ярмаркой поместных интересов, иначе говоря, города, становящегося крупным промышленным центром буржуазии, подымающейся к империализму. Отсюда это лирика противоречивого и бурного становления, а не лирика — воспевание исконных начал, пользующаяся крестьянской песней в качестве «родословного дерева». Как ни сильна в Чайковском любовь к поместно-дворянской, к усадебной культуре, он — в именин заезжий человек (своего рода Онегин, а то и просто студент на вакациях). В «Евгении Онегине» пленительная поэзия дворянских гнезд дана только как фон, как скорбная мечта о том, чего уже нет, да в сущности и быть не могло: оказывается, в этом уютном ларинском доме нечем дышать, и всякое мало-мальски живое существо либо гибнет, либо перерастает в нечто противоположное своим идеалам. Впрочем, и идеалы эти — блеклые и тусклые.

Центральное место в музыкальном языке Чайковского занимают городской «разночинный» лирический романс и песня, по недоразумению окрещенные эстетами как псевдорусские. Эта пышно расцветшая сфера городской лирики, все еще недостаточно оцененная, впитывала в себя многообразные диалекты и прочно их переплавляла. Эта прочность, спаянность, т. е. сильная организованность, с одной стороны, и глубокий отпечаток



Черновые наброски к „Пиковой даме"

Из записной книжки П. И. Чайковского

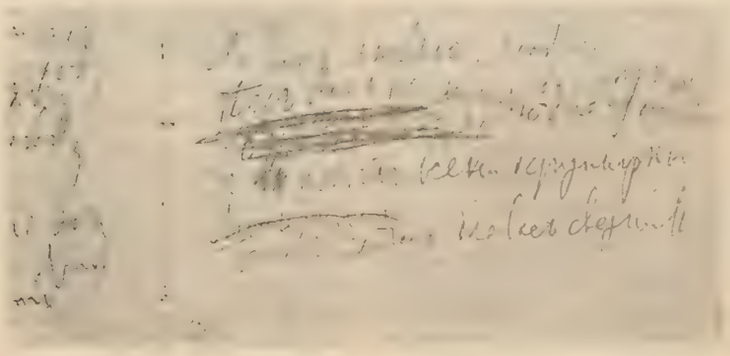
искренности чувства, с другой, — признаки отражения в музыке конкретных общественных отношений. Нерадостная жизнь крепостного интеллигента, тоска «лишних», деклассированных людей, бесприютность разночинства, ощущения изгнанничества, шедшие и от разгромленного Николаем I дворянства и от изгоев среди остальных классов и сословий, — в музыке сливались, переплетались, вновь разрывались, опять сцеплялись, но всегда в доступном мелосе и простейших схемах, как правдивейшая исповедь. Сквозь строй жестких противоречий русской действительности продвигалась эта лирика, то возвышаясь до высоких в своей наивно-музыкальной простоте дум народовольцев, то ниспадая до ухарского пьяного угара (и все же стона) старинной цыганской песни. Сентиментализм и мещанский пассивизм, присущие в значительной доле разночинному романсу, не составляют сущности его музыкального воздействия: это лишь кажущаяся покорность, обреченность, робкое сознание безвыходности. В живом страстном пении, в эмоционально насыщенных интонациях, даже при самых «благонамереннейших» словах, мелодия вспыхивала, росла, расцветала, становилась упругой, протестующей. Боль, скорбь, духота, ужас одиночества, тоска по хорошей жизни и т. д. перерастали на каком-то этапе в чувство противления, в сознание неизбывности борьбы. Нам и сейчас иногда кажется странным, как революционный текст сливался с наивной простоватой мелодией, грустной, заунывной. Но для современников этот мелос концентрировал в себе «тоны» бурной эмоциональной насыщенности, искренности, страстности, душевной теплоты и далеко не непротивленческого пафоса.

Я не могу объяснить, почему дворянин Чайковский, симфонист громадного масштаба, в мелосе своем был тесно связан лирикой русского разночинства и подчинял ей воздействовавшее на его творчество западноевропейские влияния. Но процесс освоения этих влияний происходил у Чайковского так же, как точно такой же процесс совершался на протяжении уже десятков лет в образовании и становлении русской столичной, романсной и песенной лирики, отражавшей эмоциональный строй жизни крупных русских городов с ее сложнейшими противоречиями. Эта лирика и составила основной тонус музыки Чайковского, ее материал. Как выдающийся симфонист Чайковский поднял ее до высоких форм музыкального сознания и раскрыл в ней за скромными предпосылками трагическое мироощущение, свойственное многим представителям русской художественной интеллигенции в их колебаниях между молотом и наковальней, между диким своеволием самодержавия и «кулацким» натиском наступающего капитализма.

Чайковский, по настоянию ли своего брата Модеста Ильича, автора либретто, или по желанию тогдашнего директора императорских театров Всеволожского, перенес действие «Пиковой дамы» в екатерининскую эпоху. Режиссер Мейерхольд переносит действие в николаевскую эпоху (по Пушкину). Мне думается, что в этой новой среде музыка прозвучит не бледнее, а драматически-убедительнее, потому что как-раз вслед за разгромом декабристов и душными годами жестокой реакции бытовая музыкальная лирика начинает насыщаться все более и более глубоким и страстным пафосом. Оптимистический «Руслан» Глинки ощущался тогда как острое противоречие бытию. Впрочем, мы знаем также, что и артистическая поездка Глинки в Испанию в поисках исцеления от русской действительности не спасла его творчества от бесплодного конца. Поэтому нет смысла удерживать сценически «Пиковую даму» Чайковского с ее несомненно созвучной интеллигентскому

русскому XIX веку романтикой в пределах екатерининского феодального барства, тем более, что согласно вышеизложенным наблюдениям основные эмоциональные предпосылки музыкальной драматургии Чайковского не очень-то отвечают эпохе самоуверенного барства. Остро очерченный Чайковским образ графини звучит в рамках XVIII века как странный укор своему же классу в период полновластия этого класса, тогда как та же графиня в обстановке николаевской нивелирующей бюрократической муштры выступает действительно как пережиток прошлого и вместе с тем как живая ирония по адресу уже обреченного дворянства.

«Пиковая дама» Чайковского — глубокий художественный синтез многообразного и сложного процесса распада не только феодально-крепостнических общественных связей, но и отношений, создававшихся наступающим капитализмом и решительно снимавших романтику интеллигентов-гуманистов с их идеалами «чистой» любви, дружбы, братства и т. п. Психика игрока, философия удачи, случая, выигрыша, риска, т. е. счастье зыбкое, неверное, обманчивое, — выступают на место налаженного веками строя жизни. Игроком чувствовал себя деклассированный дворянин, расставшись с прочными «усадебными» нормами жизни, игроком ощущал себя и разночинец, выброшенный из недр провинции в столицу, уже порабощенную капиталистическими «методами» жизнестроительства: биржевой ажиотаж, спекуляция, перевод всех человеческих отношений и творческих ценностей на новую меру: «плачу — беру». Фатализм игры, «религия» случая глубоко всасываются в сознание людей, чуждых труду, но не избегают этой философии и те, что готовы трудиться, но не могут, ибо либо труд обесценен, либо требует полного рабского подчинения работодателю. Противоречия психики Германа, как они выражены музыкой Чайковского, глубже и шире фабулы оперы, точно так же, как судьба Лизы обобщает судьбу множества русских девушек, долго пытавшихся через невинную веру в романтику любви инстинктивно бороться с гнетом окружавшего их быта. Сила музыки «Пиковой дамы» и заключается в том, что, насыщенная в своем генезисе жестокими противоречиями былой русской действительности, будучи не выдуманной только воображением и впитав в себя и переработав мелодические элементы содержательнейшей и эмоционально чуткой романсной и песенной лирики русского города, эта музыка в свою очередь становится истоком ярких душевных переживаний. Подняв на высоту художественного синтеза выявленные в конкретном историческом процессе эмоции горя, скорби, гнева и чувство страстного томления по лучшей жизни, Чайковский не лишил тем самым своего музыкального языка качеств общительности и доходчивости, эмоциональной непосредственности и задушевности. Дело вовсе не в простоте музыки «Пиковой дамы» (там есть чему поучиться и музыканту с современной изощреннейшей техникой), дело в ее конкретных, уходящих в живую действительность корнях, а следовательно, в ее глубокой человечности, заражающей и волнующей и посейчас, хотя действующие на сцене герои драмы принадлежат безвозвратно ушедшему прошлому.



Из записной книжки П. И. Чайковского

Л. Т. Чупятов. Эскиз декорации (9 эпизод)

С. А. Самосуд

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ ДИРИЖЕРА

С. А. Самосуд

ОСНОВНОЕ и главное, что я мог сказать о работе над гениальной партитурой П. И. Чайковского, я постарался сказать в самой этой работе. Говорю это не в порядке прекрасных слов.

Музыка Петра Ильича волновала меня тем сильнее, чем больше я работал над ней. С каждым днем работы открывались (так мне казалось) все новые и новые, остававшиеся мне ранее неясными и незамеченными черты, стороны, моменты в глубокомысленной партитуре Чайковского.

Единый мощный поток музыкальной мысли, пронизывающий «Пиковую даму», смывал островки отдельных, ставших некогда популярными, избранных номеров и излюбленных отрывков оперы, и мне не хотелось бы скрывать, какую огромную художественную радость я испытывал, вслушиваясь в звучания оркестра нашего театра, не менее меня взволнованного потрясающей музыкой Петра Ильича.

Не скрою и того, как увеличивало эту радость творческое общение мое с гениальным мастером мирового театра Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. В. Э. Мейерхольд несомненно замечательнейший музыкант, его чувство музыки — поразительно, его способность сценически раскрывать музыкальные образы — безошибочна.

Для нашего театра, в целом, совместная работа с Всеволодом Эмильевичем — огромное событие, большое счастие. Я уверен, что наш зрительный зал не сможет не ощутить того волнения, с которым мы все подходим к премьере нашей «Пиковой дамы».

РАБОТА ПУШКИНА НАД „ПИКОВОЙ ДАМОЙ“ *

М. Калаушин

I

ПИКОВАЯ ДАМА возникает в первую половину 30-х годов, в период творческой и идеологической перестройки Пушкина под влиянием личных и общественно-политических условий жизни.

В личной жизни Пушкина, особенно с 1833 года, наступает полоса острых материальных затруднений. Заложенное и перезаложенное помещичье хозяйство не в силах давать больше доходов, чем давало. Жизнь в Петербурге, высокое положение в свете жены становятся не по средствам. Литературная деятельность омрачалась, с одной стороны, жестокой борьбой с буржуазно-мещанским кругом писателей, выдвигавшим новые требования в литературно-критической практике; с другой стороны, цензурным гнетом «высочайшего» цензора и его III отделения. Царь не позволяет поэту записаться «ни в помещики, ни в журналисты».

Вышедшие в 1831 году «Повести Белкина» никакого успеха не имели. Широкий читатель требовал новой, более «демократизированной» тематики произведений, критики существующих общественных порядков. Белинский, выражающий интересы буржуазно-радикальных кругов, расценивал, в основном, эти повести как «сказки и побасенки» и позднее, с появлением Гоголя в литературе, выдвигал последнего как «более поэта социального и в духе времени».

Под влиянием этих неудач Пушкин бежит из «свинского» Петербурга в Болдино. Интенсивная творческая работа в Болдине (1833 г.) — это новая попытка Пушкина дать достойный ответ времени, выпутаться из материальных затруднений и привлечь рядом новых произведений внимание охладевшего читателя.

Идеологические позиции Пушкина этого времени были сложны и противоречивы.

Потомок «оскудевшего» старинного рода, Пушкин экономическим состоянием своим был поставлен в промежуточное социальное положение. С одной стороны — помещик с «шестисотлетним дворянством», с другой стороны — писатель-профессионал, живущий на свой литературный заработок.

Среди новых аристократов, «светской черни», Пушкин был жалким «сочинителем», человеком, не занимающим определенного места в чиновно-бюрократической общественной лестнице; в среде писателей буржуазно-мещанского лагеря Пушкин был барином — «литературным аристократом». Борьба на два фронта — против «светской» и «журнальной» черни — ставила Пушкина в положение деклассирующегося писателя и заставляла его критически переоценивать свои идеологические и литературно-эстетические взгляды в поисках новых путей в творчестве и также критически относиться к окружающей его социальной действительности.

А резкая и почти постоянная оппозиция к николаевскому строю и его господствующей верхушке позволила с наибольшей для его классовой идеологии объективностью отразить эту социальную действительность в художественном творчестве.

Пушкин мучительно переживал охлаждение к себе читателя, и «Пиковая дама» как-раз относится к числу тех произведений, которые возникают в эту пору больших социальных раздумий поэта.

В поисках новых путей Пушкин переходит к проблеме историко-социального романа, к более яркому и социально-острому отображению действительности путем введения в роман документального и исторического материала («Дубровский», «Мария Шонинг» 1832—33 г.).

«Пиковая дама» завершала собой круг прежних творческих интересов Пушкина в обла-

---

* В настоящем очерке использованы следующие статьи:

Н. О. Лернера — «История «Пиковой дамы» (Рассказы о Пушкине. Л. 1929).

Д. П. Якубовича — «О «Пиковой даме» («Пушкин 1833 г.». Изд. Пушкинского об-ва. Л. 1933).

Ю. Г. Оксмана — «Заметки о «Пиковой даме» («Путеводитель по Пушкину». Собр. сочинений, т. VI. Изд. «Красной нивы»).

Работа Пушкина над «Пиковой дамой» (стенограмма - доклад 1934 г.).

сти бытовой новеллы, намечая новые пути. Не случайно в этом произведении мы находим элементы социально-бытовой городской повести и исторически-документального романа.

Как-раз в один год с созданием «Пиковой дамы» ведутся работы над историко-социальным романом из эпохи «пугачевщины» («Капитанская дочка»). Таким образом от «Дубровского» через «Пиковую даму» к «Капитанской дочке», являющейся завершением художественных исканий поэта и вершиной его прозаического стиля, Пушкин шел в творчестве по линии углубления художественно-реалистического показа действительности. И именно этим глубоким реалистическим показом объясняется, по единодушному мнению современной критики, успех «Пиковой дамы» (первый успех Пушкина-прозаика), «чрезвычайно тонко и ясно» подметившей «черты современных нравов».

II

Впервые «Пиковая дама» была опубликована в февральской-мартовской книжке «Библиотеки для чтения» 1834 г. и вслед затем с незначительными поправками перепечатана летом этого же года в книге «Повести изд. Алекс. Пушкиным» (Спб 1834 г.).

Дата написания повести до сих пор точно не установлена, но по целому ряду косвенных соображений можно полагать, что «Пиковая дама» была закончена осенью 1833 года.

В это время (октябрь — ноябрь) Пушкин жил в Болдине после своего путешествия в Оренбург и его окрестности, работая над собранными в этой поездке материалами по «Истории Пугачева».

Это была так называемая «вторая Болдинская осень» у Пушкина, замечательная своей творческой интенсивностью.

В письмах к жене Пушкин неоднократно указывал на то, что работает над целым рядом произведений.

«Я пишу, я в хлопотах, никого не вижу и привезу тебе пропасть всякой всячины».

И затем еще (в письме от 30 октября): «Недавно расписался и уже написал пропасть». Очевидно, среди этой «пропасти» написанного была и «Пиковая дама».

А. М. Языков в письме к лицейскому товарищу Пушкина — Комовскому писал:

«28 ноября Пушкин вернулся из Болдина и привез с собою, по слухам, три новые поэмы. Он же написал какую-то повесть в прозе, или «Медный всадник» или «Холостой выстрел», не помню хорошенько. Одна из этих пьес — прозой, другая — поэма».

Конечно, «Холостой выстрел», упоминаемый в письме,—это первоначальный проект названия «Пиковой дамы».

А в начале декабря Пушкин просит Бенкендорфа о разрешении ему сотрудничать в журнале «Библиотека для чтения», изд. Смирдина. Очевидно, к этому времени Пушкин среди прочих обещанных Смирдину произведений имел уже в основном готовую «Пиковую даму».

Первые упоминания о новой повести Пушкина появляются в «Северной пчеле», за два дня до выхода в свет «Библиотеки для чтения». Повесть появилась в печати как анонимная, за одной только подписью в конце французским «Р». Изображая жизнь петербургского света в лицах, из которых некоторые имели портретное сходство с живыми людьми, Пушкин, очевидно, не хотел подвергаться возможным нападкам.

От подготовительной черновой работы Пушкина над повестью, которая помогла бы раскрыть творческую историю этой вещи во всей ее полноте, за исключением трех черновых набросков, ничего не сохранилось. Путем исследовательских разысканий и сличений удалось установить ряд историко-литературных интимно-бытовых источников, использованных Пушкиным при создании «Пиковой дамы».

Среди этих материалов заметное место занимают незаконченные черновые отрывки разных произведений, оставшихся в портфеле Пушкина еще с конца 10-х годов.

Пушкин чрезвычайно бережно относился к своему творческому хозяйству, ничего не бросая из незаконченных отрывков и замыслов, постоянно используя старое в новых произведениях.

Для создания «Пиковой дамы» очень характерно, что Пушкин многое отобрал и учел из имеющихся незаконченных отрывков.

Так, основной ее материал—быт светского общества и, как характерная черта этого быта, игра в карты—привлекал внимание Пушкина еще в 1819 г., в котором была задумана повесть «Наденька» — первый беллетристический опыт поэта на тему о жизни светской золотой молодежи. Повесть задумана была с реалистическим упором на изображение светского Петербурга,—Пушкин тогда еще обнаруживал прекрасное знание этой среды,— но была оставлена, потому что стояла все же в стороне от основной линии поэтических интересов.

Образ бедной воспитанницы Лизы, жертвы своенравных капризов старухи-графини, восходит к эпистолярному так называемому «Роману в письмах» (1829), в котором Пушкиным изображается обедневшая аристократка, по имени тоже Лиза, испытывающая тягость зависимого своего положения.

«Зависимость моего положения, — писала Лиза своей подруге, — была всегда мне тягостна... Многое должна была я сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прекрасно замечало малейший оттенок небрежения... Поведение со мною мужчин, как бы ни было учтиво, поминутно задевало мое самолюбие. Холодность их или приветливость, все казалось мне неуважением. Словом, я была создание пренесчастное, и сердце мое, от природы нежное, час от часу более ожесточалось. Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц, дальних родственниц, demoiselle de compagnie и тому подобное, обыкновенно бывают или низкие служанки, или несчастные причудницы. Последних я уважаю и извиняю от всего сердца».

Эта тема зависимости обедневшего человека от окружающих, близко волновавшая самого Пушкина в жизни, была шире и глубже поставлена в «Пиковой даме». Социальный облик воспитанницы Лизы снижен до простой компаньонки, полуслужанки, живущей в «бедной своей комнате», с комодом, зеркальцем и простой крашеной кроватью, и тем контрастнее выступили переживания этой «домашней мученицы» на фоне широкой жизни большого барского дома. В то время как разжиревшая многочисленная челядь «наперерыв» обкрадывала старуху, бедная воспитанница отвечала за «лишний расход сахара» и терпела нужду из-за постоянно недоплачиваемого жалованья.

Еще больший контраст достигается появлением этой бедной воспитанницы в свете:

«В свете играла она самую жалкую роль. Все ее знали, но никто не замечал; на балах она танцовала только тогда, когда недоставало vis-à-vis, а дамы ее брали под руку всякий раз, как им нужно было итти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде. Она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидала избавителя...»

Современная Пушкину критика отметила этот поразительный по своей жизненности образ как один из лучших в повести.

«Лизавета Ивановна, — писала «Северная пчела», — живой портрет компаньонок наших старых знатных дам, рисованный с натуры мастером».

Материалом для эпиграфов к III главе Пушкину послужили черновики светской повести («Гости съезжались на дачу», «На углу

Зимняя канавка
С гравюры 30-х годов XIX века

Титульный лист издания „Пиковой дамы“
1834 год

маленькой площади»), над которой он работал в 1828—29 гг.

Эти повести были задуманы как реалистическое отображение живой действительности. В них упоминались живые люди большого света, многими чертами напоминавшие знакомых Пушкина (Зин. Вольская — московскую красавицу А. Закревскую, в чертах Минского — много автобиографического). Повесть по своим сатирико-публицистическим выпадам со стороны Пушкина против «светской черни» — аристократии не могла быть напечатанной и была оставлена. Но при создании «Пиковой дамы» эти материалы были заново пересмотрены и широко отобраны.

Другой круг материалов, определяющий творческую историю «Пиковой дамы»,—черновики.

Первый из них — незаконченный приступ к повести—интересен в плане автобиографическом:

Гл[ава] 1

А в ненастные дни
Собирались они
Часто.
Гнули...
От пятидесяти —
На сто.
И выигрывали
И отписывали
Мелом.
Так в ненастные дни
Занимались они
Делом.

Рукописная баллада.

«Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную. [Обедали у толстого Андрие без аппетита, пили без веселости, ездили к Софье Астафьевне без нужды, чтобы побесить бедную старуху притворной разборчивостью].

День убивали кое-как, а вечером по очереди собирались друг у друга и всю ночь проводили за картами».

Рассказ ведется от первого лица.

Если отбросить четыре года со времени написания «Пиковой дамы», то это как-раз падает на время (1828—1829), когда сам Пушкин был близок к картам и среде завзятых профессионалов-игроков.

Упоминаемый в черновике Андрие — известный петербургскому свету содержатель модного ресторана, а Софья Астафьевна—не менее известная содержательница веселого дома.

В письме к своему товарищу по картам М. О. Судиенко (15 января 1832 г.) Пушкин вспоминает свое былое увлечение картами и связанными с ними кутежами у Софьи Астафьевны.

«Надобно сказать тебе, что я женат около года и что вследствие сего образ жизни мой совершенно переменился к неописанному огорчению Софьи Астафьевны и кавалергардских шарамыжников. От карт и костей отстал я более двух лет».

Для самого Пушкина это был период картежного запоя. «Слышу... от Карамзина жалобы на тебя,—писал Вяземский в 1828 г.,— что ты пропал для них без вести, а несется один гул, что ты играешь не на живот, а на смерть».

В это время он играет с Виельгорским, Олениным, Киселевым, Голицыным. Очевидно Пушкин первоначально пытался рассказать об этом периоде своей жизни, но в окончательном тексте характер «личного рассказа» был устранен и вся автобиографическая часть тщательно завуалирована.

Азартные карточные бои у московского игрока В. С. Огонь-Догановского (которому Пушкин проиграл в карты 25 тыс. руб.), крупного помещика-миллионера, превратившего свой дом в игорный клуб, за которым был даже установлен секретный надзор III отделением, несомненно натолкнули Пушкина на изображение величаво выдержанного и благородного профессионала-игрока Чекалинского.

Личный опыт и личное знание этой среды широко были использованы Пушкиным.

Знаменитая рукописная баллада «Так в не настные дни», по свидетельству А. П. Кери, написана самим Пушкиным «у кн. Голицына, во время карточной игры, мелом на рукаве» и, вероятно, пользовалась большой популярностью среди игроков.

Именно оттуда, из этой среды профессионалов-игроков, шли рассказы об удивительных историях, связанных с картами, фаталистической удачей или неудачей в игре и, вероятно, оттуда же мог выйти анекдот о чудодейственной силе трех карт, подхваченный Пушкиным.

Бартенев, со слов Нащокина, записал:

«Пиковую даму» Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха-графиня — это Нат. Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича — московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее Голицын рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. Попробуй, сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести вымышлено».

Это свидетельство современника, относившегося к своим воспоминаниям вдумчиво и серьезно, заслуживает пристального внимания.

Действительно, легенда о Сен-Жермене и его магии была тогда широко известна в великосветских кругах. Вяземский, например, рассказывал о встрече старика Юсупова с Сен-Жерменом и их беседе о «тайне долгодействия».

Затем Пушкин сам подтвердил сходство графини с кн. Н. П. Голицыной своей записью в дневнике: «При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н. П. и, кажется, не сердятся».

Таким образом восстанавливается значительный бытовой материал светской жизни Петербурга, который находит свое художественно-реалистическое выражение в «Пиковой даме».

Второй черновик — начало произведения, чрезвычайно близко стоящее к «Пиковой даме», с общим для них героем — Германом.

«Теперь позвольте мне покороче познакомить вас с жизнью героини моей повести.

В одной из etc.

[Шарлотта Миллер была четвертая дочь обанкротившегося обрусевшего немца]

Отец ее был некогда купцом второй гильдии, потом аптекарем, потом директором пансиона, наконец, корректором в типографии и умер, оставив кое-какие долги и довольно полное собрание бабочек и насекомых. Он был человек добрый и имел много основательных сведений, которые ни к чему хорошему его не привели. Герман жил на одном дворе с его вдовою, познакомился с Шарлоттой и скоро они полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время.

Но в сей день, или справедливее etc.

И когда милая немочка отдернула белую занавеску окна, Герман не появился у своего вис-а-вис и не приветствовал ее обычной улыбкой».

«Отец его, обрусевший немец, оставил ему после себя маленький капитал (60 тысяч капиталу). Герман оставил их в ломбарде, не касаясь и процентов, и жил одним жалованьем.

Герман был твердо etc.».

Это повесть о Шарлотте.

Есть несколько вариантов толкования этого образа.

Первый вариант: Шарлотта — это та же Лиза, несколько измененная в повести.

Второй: Шарлотта — подруга детства... Это юношеский роман Германа,—предполагаемый

пролог к основному действию, развернутому в «Пиковой даме».

Третий вариант: Герман любит Шарлотту, но жертвует этой любовью ради другой женщины, Лизы, которую он не любит, но старается использовать для достижения своей заветной цели — богатства.

Незаконченный черновик дает наброски мира петербургского мещанства — скромную жизнь дочки аптекаря.

Вероятно, Пушкин первоначально имел в виду дать широкую картину этой социальной среды, близкой Герману, как известную предпосылку к основному действию в «Пиковой даме», но позднее оставил это, сузив, из композиционных соображений, биографию героя и сосредоточив все внимание на его психологической характеристике.

Но не все исчерпывается в повести тщательным отбором и художественным претворением интимно-бытового материала.

III

Пушкин в своем творчестве всегда шел, сразу отталкиваясь от окружающей его действительности и господствующих литературных традиций.

Скрещение двух элементов — литературы и действительности — чрезвычайно обогащало творческую мысль Пушкина. К числу подобных литературных материалов, послуживших отправным пунктом в работе Пушкина над «Пиковой дамой», в первую очередь нужно отнести произведение Э. Т. А. Гофмана, мастера фантастических новелл, пользовавшихся огромной популярностью в конце 20-х и 30-х годов в Германии. (Пушкин имел в своей библиотеке 19-томное собрание сочинений Гофмана, переведенных на французский язык Леви-Веймаром в 1829 — 1833 г.).

Элементы фантастики, своеобразно сочетающиеся у Гофмана с реалистически-бытовым материалом, находили еще раньше свое художественное выражение у Пушкина в «Гробовщике», в замысле «Уединенного домика на Васильевском острове», и получили свое развитие в «Пиковой даме».

Но фантастический элемент в «Пиковой даме», доведенный местами до тонкости, тем не менее всегда сопровождается и комментируется трезвым реализмом.

Пушкин умело использует только некоторые общежанровые признаки фантастической новеллы, всегда оставаясь в пределах художественного реализма. В этом существенная разница между «Пиковой дамой» и фантастическими новеллами Гофмана.

Из произведений Гофмана Пушкиным был использован только ряд положений: так, эпизод с картой, превращающейся в портрет, восходит к «Эликсиру сатаны».

Некоторыми чертами своего характера и эпизодом с убитой дамой в финале карточной игры Герман напоминает Менара из «Счастья игрока».

Кроме того из художественной литературы, в известной мере, Пушкиным были учтены произведения О. Бальзака. В «Красном кабачке» (1832 г.) героя также зовут Германом. «Его звали Германом, как зовут всех немцев, выводимых писателями».

Возможно, что некоторое влияние на создание «Пиковой дамы» оказал роман «Шагреневая кожа» (1831), пользовавшийся огромным успехом у русского читателя и оставивший значительное впечатление на самого Пушкина.

В «Шагреневой коже», как и в «Пиковой даме», значителен элемент фантастики при основной линии реалистического показа действительности. В фабуле и характере героев заметно некоторое сходство. Старик-антиквар, владелец чудодейственной шагреневой кожи, напоминает старуху-графиню, обладательницу тайны трех карт. И Рафаэль и Герман одержимы страстью, один—страстью к любви, другой—к наживе. Игорный дом, быт парижского светского общества являются, так же как и в «Пиковой даме», основным фоном произведения.

Анекдот о трех картах, обладающих чудодейственной силой, восходит к эпизоду из «Жизнеописания Калиостро». Калиостро предсказывает три номера лотерейных билетов, из них два номера, владеющие магической силой, — тройку и семерку.

Несомненно, что Пушкиным в какой-то мере была использована и примитивная народная литература о картах. (В библиотеке поэта имеется ряд книг подобного рода).

Общий эпиграф к повести, объясняющий значение пиковой дамы в гадании, взят Пушкиным из гадательных книг.

«Пиковая дама» замечательна своими тонко и остроумно подобранными эпиграфами, всегда являющимися предметом особого искусства Пушкина.

Эпиграф в литературе 30-х годов был составной и необходимой частью чуть ли не каждого жанра, получившей особенное распространение с популярностью романов Вальтер-Скотта.

В произведениях Пушкина эпиграфы играют огромную смысловую и композиционную роль. Часто они являются кратким обозначением темы главы или выражением пародийного и иронического отношения автора к изображаемому материалу. Иногда же эпиграфы к целому произведению являются своего рода «моралью», основным нравственным или социальным выводом.

Лиза

Графиня

Л. Т. Чупятов. Эскизы костюмов

Княгиня Н. П. Голицына — прототип Пушкинской „Пиковой дамы"

Так, в «Пиковой даме» общий эпиграф к повести: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», взятый Пушкиным из гадательных книг, приводит к основному выводу, являющемуся в известной степени ведущим мотивом всей повести: о недоброжелательности судьбы к Герману.

Эпиграфы: к первой главе — «Так в ненастные дни», написанный самим Пушкиным, и к главе последней — «Атанде-с», взятый из «Старой записной книжки» П. А. Вяземского (анекдот о гр. Гудовиче), просто вводят читателя в бытовую обстановку среды светских игроков и являются дополнительным, но весьма колоритным художественным мазком.

Подобную же роль играют эпиграфы ко II (использованы остроты поэта Д. Давыдова) и III гл., являющиеся как бы обрывками светского разговора.

Эпиграф в V главе: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник» — «Шведенборг» — снижает «чудесное» в этой главе и является несомненной пародией на мистико-фантастический элемент повести. Он лишний раз только подчеркивает твердые реалистические установки автора в «Пиковой даме».

Таким образом общая характеристика приведенных материалов показала, с одной стороны, с какой тщательностью и вниманием Пушкиным использованы были для осуществления своих творческих замыслов литературный, биографический и бытовой материалы, а с другой стороны, как у Пушкина годами вынашивались и формировались в творческом процессе отдельные образы, нашедшие свое окончательное воплощение в «Пиковой даме».

IV

«Пиковая дама» строится на образах трех ее героев: графини, Лизы и Германа.

Как уже упоминалось выше, благодарным материалом для создания образа старой графини послужили собственные наблюдения Пушкина над жизнью двух великосветских старух, игравших важную роль в высшем свете, — кн. Н. П. Голицыной и Н. К. Загряжской.

Княгиня Голицына, по прозванию «Princesse Mustache» («усатая княгиня»), пользовалась

определенной известностью в петербургском свете. Она была статс-дамой и фрейлиной при дворе пяти императриц и дожила до царствования Николая I.

Ко времени появления в свет «Пиковой дамы» кн. Голицыной было уже за девяносто лет.

Этот обломок былого величия екатерининского двора был ходячим кодексом придворного этикета и светских приличий. В ее доме устраивались пышные, на весь Петербург, балы, на которых нередко присутствовала императорская фамилия и сама хозяйка была необходимой принадлежностью чуть ли не всякого придворного бала. Современники отмечают, что до последних дней своей жизни кн. Голицына сама «правила» своим обширным хозяйством, отличаясь своенравием, чопорностью и самодурством.

В образе старухи-графини Пушкин передает с удивительной верностью ряд черт кн. Н. П. Голицыной, но в своем изображении поэт, конечно, идет дальше простого копирования.

При встречах с другой великосветской старухой, Н. К. Загряжской, Пушкин, по словам Вяземского: «ловил при ней отголоски поколений и общества, которые уже сошли с лица земли; он в беседе с нею находил необыкновенную прелесть историческую и поэтическую».

Известно, что частые рассказы Н. К. Загряжской о жизни отошедшего века служили Пушкину материалом для его исторически-бытовых «загородных анекдотов» и «Разговоров».

В образе старухи-графини Пушкин с исключительной интуицией показал яркие куски отошедших нравов придворно-дворянской среды XVIII века.

Старуха — «избалованная светом», своенравная самодурка, холодная эгоистка, «как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему», — показана Пушкиным как странный и ненужный анахронизм среди людей 30-х годов, почти в сатирическом плане.

Эту «ненужность» старухи, пережившей самое себя и свое время, Пушкин подчеркивает в ряде мест. Ее «всовывают» в карету и «выносят», как вещь. На балах «она присутствует, как уродливое и необходимое украшение», при встречах после традиционных низких поклонов ею никто не занимается, смерть ее не вызывает ни удивления, ни горя.

Колоритностью своей фигуры образ графини напоминает нам других представителей этого же крупнопоместного дворянства, характерных для изображаемой Пушкиным эпохи: гордого и высокомерного Троекурова и европеизированного, утонченного барина-крепостника Верейского («Дубровский»).

Низкие поклоны, как по установленному обряду приезжающих к графине гостей, «мазурочная болтовня» пустоватого Paul'я Томского, чопорность светской толпы на отпевании старухи, сладковато-фальшивая речь архиерея-карьериста — все это проходящие эпизоды повести, яркие, почти сатирические зарисовки жизни петербургского света.

Как противопоставление этому свету, как протест против социальной действительности, на передний план повести выделена фигура Германа.

Германн — загадочное, «романическое» лицо с «профилем Наполеона и душою Мефистофеля».

Пушкин скупыми, но чрезвычайно сочными красками дает нам образ сильной, необыкновенной натуры, наделенной большими внутренними качествами.

Германн задуман как контрастная фигура. В этом наружно сдержанном, спокойном человеке кипят «сильные страсти и огненное воображение».

Рассчетливый немец ради укрепления своей «независимости» живет на одно офицерское жалованье, не касаясь и процентов с заложенного в ломбард маленького капитала, оставленного отцом.

Твердость воли и бережливость спасают его от «обыкновенных заблуждений молодости» и вместе с этим Германн «в душе игрок» и потому целыми ночами просиживает в игорном доме, постигая тайны карточной игры.

Эти противоречия в характере Германа объясняются его определенной социальной физиономией.

Германн — бедный инженерный офицер. Он живет в таком обществе, где только деньги и положение в обществе обеспечивают человеку полную независимость. И вот от природы сильная, необыкновенная натура в силу экономических причин вынуждена жить жизнью скромного офицера.

Германн захвачен карточной игрой, к ней тянется его страстная натура, но его останавливает недостаточность материальных средств.

«Игра занимает меня, — говорит Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Анекдот о трех картах, рассказанный Томским, поражает воображение Германа. Он готов ему верить и уже мечтает о разных средствах к достижению разгадки тайны трех карт, но его возвращает к действительности мысль о собственном скромном уделе в жизни:

«Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость».

Княгиня Н. П. Голицына (в молодости)

Из иллюстраций Шухаева к Онегинскому изданию „Пиковой дамы"

Таким образом «расчетливость и бережливость», выработанные в характере Германа условиями его экономического положения, все время находятся в противоречии с врожденной страстностью и огненностью воображения.

Эта контрастность натуры Германа также сказывается и в его поступках. Бурные внутренние переживания сочетаются с внешним спокойствием и выдержанностью.

«Сказка», — спокойно говорит Герман в собрании игроков в ответ на услышанный анекдот о трех картах, но этой сказке он сейчас же начинает верить с большим внутренним возбуждением. Вспомним, какие хладнокровие и выдержанность проявляет Герман, появляясь в спальне графини и последний раз в игорном доме, но за этой выдержанностью читатель всегда чувствует бурю внутренних переживаний.

И только когда он добивается заветного разъяснения тайны трех карт у графини, — Германа покидают его внешняя выдержанность и самообладание, он становится на колени, его речь полна необыкновенного пафоса и силы убеждения, он угрожает пистолетом.

Кипящая внутри страсть в конце концов разрывает наружное, выработанное хладнокровие и доводит Германа до безумия.

Герман выведен Пушкиным как фигура социально-выразительная. На фоне великосветской жизни Петербурга скромная фигура офицера, проживающего в «смиренном доме» и обедающего в «уединенном ресторане», выглядит одинокой, социально-чуждой.

Пушкин не случайно делает Германа офицером инженерных войск.

Со времени царствования Александра I в офицерский состав русской армии, особенно в ее армейские части, на должности врачей, инженеров, чиновников-интендантов проникает представитель нового класса — разночинец. В России с развитием торгово-промышленных отношений на арену общественно-политической борьбы выходит буржуазия, заявляющая свои права на «место под солнцем».

В экономической жизни страны огромную роль начинает играть капитал. Деньги становятся «вершителем всех судеб».

Самому Пушкину — полуразорившемуся помещику, полупрофессионалу писателю — пришлось со всею силой первому испытать на себе власть денег.

Деньги — как способ для достижения «покоя и независимости» — лейт-мотив дружеской и семейной переписки Пушкина в 30-е годы.

Таким образом жажда к наживе у Германа, являющаяся средоточием всех сложно-

стей его психологических переживаний, есть выражение характерных черт эпохи.

Одновременно с «Пиковой дамой» Пушкин пишет философско-историческое произведение «Мысли на дороге», выражающее социально-экономические воззрения поэта.

В этом произведении Пушкин останавливается на теме оскудения дворянства и параллельного развития промышленности.

Пушкин грустит над умиранием дворянской Москвы и вместе с этим утешается картиной наступающей новой социальной жизни:

«Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенной силой. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством».

Художественным отзвуком на эти сдвиги социально-экономического характера, как отмечает Ю. Г. Оксман, в известной мере является «Пиковая дама», изображающая нового героя — Германа, с выраженной в духе времени жаждой наживы.

Фоном повести, как уже сказано выше, является великосветская жизнь Петербурга. Изображая Петербург, Пушкин тонкими штрихами набрасывает социальные контрасты городской жизни.

Наряду с аристократическими кварталами Петербурга, «домом старинной архитектуры», пышностью и великолепием его внутреннего убранства упоминаются «смиренный дом», где живет Герман, «уединенный ресторан», бедная комнатка воспитанницы, тусклые фонари на пустых улицах города, с будочниками и с «Ванькой на тощей кляче».

Достоевский — автор ряда произведений, посвященных жизни «петербургских углов», социальным противоречиям капитализирующегося города — не случайно так любит и высоко ценит «Пиковую даму».

Он первый отмечает в повести социальные контрасты петербургской жизни и характерную фигуру Германа на ее фоне, как «петербургского типа».

«Герман — колоссальное лицо, необычайное, совершенно петербургский тип, тип из петербургского периода», — говорит он. И именно эта сторона социальных противоречий городской петербургской жизни с ее героем, одержимым жаждой наживы, привлекает внимание Достоевского при создании образа Раскольникова в «Преступлении и наказании».

V

Появление в свет «Пиковой дамы» вызвало много толков и обратило на себя всеобщее внимание.

Пушкин сам отметил это в своем «Дневнике»: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку, туза».

В журналах появился ряд благожелательных рецензий. «Северная пчела» Греча и Булгарина, отличавшаяся своими неоднократными нападками на Пушкина, и та отметила ряд достоинств в повести.

«Подробности этой повести превосходны: Герман замечателен по оригинальности характера. Лизавета Ивановна — живой портрет компаньонок наших старых знатных дам, рисованный с натуры мастером. Но в целом — важный недостаток, общий всем «повестям Белкина»,—недостаток идеи. Впрочем, строгое суждение о «повестях Белкина» невозможно: они прикрыты эгидою имени Пушкина».

От редакции было прибавлено:

«Мы не знаем в русской литературе повести, которая была бы написана так легко, приятно, правильно и отчетливо, как «Пиковая дама».

Анонимный критик «Библиотеки для чтения» назвал «Пиковую даму» украшением журнала.

Как отзыв современника-читателя, любопытно краткое впечатление о прочитанной повести поэта Д. Давыдова в письме к Н. М. Языкову: «Пушкинская повесть мне весьма понравилась».

Более определенно о популярности «Пиковой дамы» среди читателей 30-х годов говорит по собственным воспоминаниям П. В. Анненков:

«Повесть произвела при появлении своем всеобщий говор и перечитывалась от пышных чертогов до скромных жилищ с одинаковым наслаждением. Общий успех этого легкого и фантастического рассказа особенно объяснялся тем, что в повестях Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены по его обыкновению тонко и ясно».

Неоднократно, вскользь, не останавливаясь специально, «Пиковую даму» «похваливал» Белинский, отмечая главным образом мастерство Пушкина-прозаика. Позднее в одном из своих «обзоров» Белинский о «Пиковой даме» отозвался следующим образом:

«Это, собственно, не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно очерчена старая графиня и воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ, повторяем, — верх мастерства».

Особенного внимания заслуживает мнение о «Пиковой даме» талантливого писателя и умного журналиста Сенковского, выраженное в письме к Пушкину (июль 1834 г.):

«Вы начинаете новую эпоху для литературы, которую уже прославили в другой области. Русской прозе нехватает универсального русского языка, и я его нашел в вашем рассказе. Это язык ваших стихотворений, понятый и оцененный одинаково всеми классами, который вы переносите в вашу прозу рассказчика».

Тонкий ценитель искусства — Сенковский подметил в «Пиковой даме» характерные черты пушкинского прозаического стиля — художественный лаконизм, чрезвычайную ясность и простоту, действительно создавшего целую эпоху в русской повествовательной литературе.

Последующие критические высказывания о «Пиковой даме» (Ап. Григорьева, Н. Чернышевского, М. Каткова и др.) отрывочны, случайны и интересны сами по себе только в плане изучения субъективного восприятия этими критиками творчества Пушкина с определенных идеологических позиций. Для научного историко-литературного исследования «Пиковой дамы» эти высказывания дают чрезвычайно мало.

Живость сцен, яркость характеров, внутренняя экспрессия вещи и увлекательная завязка тогда же, с появлением «Пиковой дамы» в печати, послужили благодарным материалом для переделки этой повести в пьесу. А. А. Шаховской, автор целого ряда популярных водевилей, переделал повесть в драму под названием «Хризомания», которая была поставлена без особого успеха в Александринском и Михайловском театрах в 1836 году.

Для Л. Галеви, автора целого ряда популярных либретто («Кармен», «Прекрасная Елена» и др.), известным драматургом О. Скрибом с большими искажениями содержания повести было написано либретто оперы «Пиковая дама», которая была поставлена в Парижской опере в 1850 г.

В 1879 г. появилась курьезная переделка «Пиковой дамы» в пятиактную драму (Д. И. Лобанова «Картежник»).

В 1890 г. впервые была поставлена гениальная опера П. И. Чайковского по либретто Модеста Чайковского, доставившая исключительную популярность «Пиковой даме» среди широкой публики.

Исключительные художественные достоинства «Пиковой дамы» сделали ее самым популярным произведением Пушкина за рубежом.

Проспер Мериме, высоко ставящий творчество Пушкина, специально изучивший русский язык для лучшего понимания его произведений, первый перевел «Пиковую даму» на французский язык в 1843 г. После этого появился ряд переводов на другие европейские языки.

МЕЙЕРХОЛЬД И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

И. Соллертинский

I

Постановка Вс. Э. Мейерхольдом «Пиковой дамы» в Малом оперном театре вовсе не является эпизодической вылазкой гениального драматического режиссера в оперу. Наоборот: в историю музыкального театра Мейерхольд вошел исключительно прочно. Его постановки — еще до революции — в Мариинском театре, от вагнеровского «Тристана» до «Каменного гостя» Даргомыжского, делают эпоху в истории оперных инсценировок. Точнее: в них Мейерхольд закладывает принципы современной оперной режиссуры. Отправной точкой для него служит положение: в построении оперного спектакля режиссер исходит из партитуры композитора, а не из либретто. Иными словами, режиссер, — не в меньшей степени, нежели дирижер, — должен быть истолкователем музыки; его обязанность — перевести ее на язык сценических, зрительных образов. Знаменательно, что Мейерхольд, разрабатывая методы музыкальной режиссуры, не ограничивается оперой: ему принадлежит историческая заслуга внедрения принципов музыкального построения и в драматический спектакль. Такие постановки, как «Ревизор» или «Горе уму», навсегда останутся замечательными памятниками своеобразного «театрального симфонизма».

Так поставить проблему музыкального спектакля — значит заговорить о новом типе режиссера-музыканта. Осуществлением этого типа является прежде всего сам Вс. Э. Мейерхольд. Его музыкальные интересы отнюдь не ограничиваются узко понимаемой сферой оперной или театрально-прикладной музыки. Ибо Мейерхольд — восторженный ценитель европейской симфонической культуры — от Моцарта и Бетховена до Малера и Рихарда Штрауса. Он превосходно разбирается в новейшей музыке: ему принадлежит, например, интереснейшая режиссерская экспозиция оперы Хиндемита «Новости дня». Он тесно связан с Сергеем Прокофьевым и неоднократно возвращается к замыслам сценической реализации «Стального скока» или «Игрока». Наконец, он сыграл крупную роль и в советской музыке, объединив вокруг себя группу одаренных, тогда еще начинавших молодых композиторов — Шостаковича, Шебалина, Гаврилла Попова, и приобщил их к современной театральной культуре и советской драматургии (музыка Шостаковича к «Клопу» Маяковского, Шебалина — к «Командарму» Сельвинского, к «Вступлению» Юрия Германа, Попова — к «Списку благодеяний» Олеши). Влияние Мейерхольда распространялось и на общие музыкально-философские концепции тех или иных крупных произведений советской музыки: так, «Нос» Шостаковича был задуман под несомненным воздействием мейерхольдовского «Ревизора».

II

Решающую роль в разработке методов музыкальной режиссуры сыграли постановки Вс. Э. Мейерхольда в Мариинском театре. Четыре из них смело могут быть названы основополагающими: «Тристан и Изольда» Вагнера (худ. А. К. Шервашидзе, премьера 30 октября 1909 г.); «Орфей и Эвридика» Глюка (балетмейстер М. М. Фокин, худ. А. Я. Головин, премьера 21 октября 1911 г.); «Электра» Рихарда Штрауса (худ. А. Я. Головин, премьера 18 февраля 1913 г.) и «Каменный гость» Даргомыжского (худ. А. Я. Головин, премьера 27 января 1917 г.). К ним может быть добавлена пятая (по порядку вторая) постановка — «Борис Годунов» Мусоргского, с Шаляпиным с заглавной роли (худ. А. Я. Головин, премьера 6 января 1911 г.); однако этот спектакль, поставленный наспех и к тому же использовавший оформление, сделанное А. Я. Головиным для русского оперного сезона в Париже, где «Борис» шел в постановке А. А. Санина, — этот спектакль оказался для Вс. Э. Мейерхольда характерным.

Подробный философский и стилистический анализ этих постановок мною уже был

дан в другой работе *. В настоящей статье я ограничусь лишь характеристикой общих принципов работы Вс. Э. Мейерхольда как оперного режиссера.

Опорой и отправной точкой для сценического истолкования оперы является композиторская партитура. В ней заключена та система музыкальных образов и характеристик, раскрыть которую на сцене предстоит режиссеру. Не от внешней фабулы действия, не от словесного текста либретто и не от обычных амплуа драматического театра должен исходить оперный режиссер, но от тех указаний, которые дают музыкальная партитура, ее темповые и динамические обозначения, ее ритм, ее мелодическая выразительность и т. д. В музыке заключены эмоциональные нагнетания, кульминационные точки и их разрешения, лейтмотивные и всякие иные портреты действующих лиц и внутренние обоснования их поступков. Человеческие чувства даны в музыке в сгущенном, конденсированном виде; никакая новелла, лирическая поэма или психологическая драма не в состоянии выразить, скажем, трагическую страсть в столь сжатой, буквально афористической форме, как гениальный мотив из пяти нот в «Кармен» Бизе...

Между тем обычно значительная часть оперных режиссеров до Мейерхольда (да, в сущности, и после него) шла обратным путем: не вслушиваясь в музыку, не усвоив ее конструкции, режиссер ухватывался за либретто, которое и интерпретировал то в плане оперного пышно-декоративного штампа, то в тонах будничного натурализма. Он нисколько не задумывался над тем обстоятельством, что либретто оперы есть литературно неполноценный жанр, полуфабрикат, что только музыка способна вдохнуть в него настоящую драматическую жизнь, что многие либретто бесконечно далеки от тех, по существу, новых произведений, которые создаются на их основе композиторами. (Какая громадная дистанция, например, отделяет наивно-ремесленный текст «Волшебной флейты» Шиканедера от воздвигнутой на его фундаменте гениальной оперы Моцарта!) Отсюда и получалась пресловутая оперная «вампука»: либретто, взятое вне музыки, как самостоятельное драматическое произведение, конечно, и не могло порождать ничего другого, кроме ходульных героев, шаблонных мелодраматических ситуаций, плохих стихов и обычных аттрибутов вроде нелепо-торжественных процессий, сценически беспомощных хоров, наудачу пристегнутых балетных «антрэ» и т. д. Ибо, разумеется, не «Аида» сама по себе была «вампукой», — опера Верди продолжает оставаться одним из величайших созданий европейского музыкального театра; «вампукой» была та кустарная египтология и тот наивный психологизм, к которым прибегал рутинный оперный режиссер, инсценируя либретто Гисланцони вне какой бы то ни было поправки на великолепную музыку Верди.

Никоим образом не разрешали проблемы музыкальной режиссуры и те постановщики, которые выступали под знаменем оперного натурализма и объявляли войну оперным условностям. Наиболее ярким представителем подобного метода был И. М. Лапицкий, осуществивший в театре Музыкальной драмы целый ряд постановок. Беда, однако, заключалась в том, что борьбу с «вампукой» Лапицкий вел на территории этой самой «вампуки» и исходя из ее предпосылок. Ибо и для Лапицкого суть режиссерской работы состояла в истолковании либретто, которое стриглось под гребенку «всамделишного» натурализма. Оперный сценарий подгонялся под бытовую драму, а если музыка препятствовала этому, то ее подвергали всевозможным операциям — купюрам, перестановкам, выбрасыванию целых актов (напр. в «Мадам Баттерфляй» был отсечен весь первый акт). Иными словами, Лапицкий строил свои оперные спектакли помимо музыки и чаще всего — вопреки музыке. Образы и характеристики, заключенные в партитуре, для него вовсе не существовали. И, разумеется, отдельные удачные мизансцены, массовые эпизоды или психологические детали в поведении оперного героя не могли спасти самого главного: единства музыкально-театрального замысла композитора.

К сожалению, насилия над композитором совершались в режиссерской практике не только одного Лапицкого. Известно, какой чудовищной вивисекции подверглась партитура «Кармен» Бизе у Немировича-Данченко, превратившего ее в «трагедийное представление» Константина Липскерова «Карменсита и солдат» с музыкой Бизе. Правда, на этот раз гениальную партитуру резали и кромсали не по натуралистическим, а по мистико-символическим соображениям, но это существа дела не меняет. Так или иначе, музыка оставалась на заднем плане: ее оттесняла словесная «драматургия» либретто.

III

Новое слово, сказанное Мейерхольдом в оперной режиссуре, и заключалось в подчеркивании примата музыки. Притом не только ее эмоционального существа (т. е. тех

* «Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия», глава III — «Вс. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм» (в I томе «Истории советского театра». Ленгиз, 1933).

«чувств» или «настроений», которые выражены звуками), но и ее конструктивных особенностей. Музыка становится могущественной силой, организующей спектакль.

Разницу между методами музыкальной интерпретации сценического действия Мейерхольдом и обычной псевдо-натуралистической инсценировкой лучше всего может пояснить следующий пример. Первый акт вагнеровского «Тристана» происходит на корабле. Режиссер традиционного толка будет исходить из сюжетной ситуации либретто. Он покажет палубу, раскачиваемую при помощи театрального машиниста, с приблизительной имитацией морской качки, матросов, лезущих по веревочным лестницам на мачты или суетящихся среди канатов, отдающего приказания капитана; быть может он дополнит картину искусным воспроизведением шума волн или свистом ветра среди парусов. Однако в партитуре Вагнера в этом месте нет ни моментов изобразительной звукописи, ни морских пейзажей, ни суетливого движения и корабельной возни. Вместо них в музыке с поразительной интенсивностью рисуется страстное любовное томление обоих героев трагедии. Преобладает медленный темп. И, следуя за музыкой, Мейерхольд дает как бы застывшую картину: полуденная жара, полное безветрие, все стихло; в накаленном воздухе разлита истома, как бы аккомпанирующая изнемогающим от страсти Изольде и Тристану. Никакая деталь, группа статистов или аксессуар не отвлекают внимания зрителя от глубокой драмы, разыгрывающейся в эти минуты в сердцах героев и гениально комментируемой Вагнером в музыке. И Мейерхольд находит этой музыке соответствующий оптико-сценический эквивалент.

Такие же зрительные соответствия находит Мейерхольд и для «Орфея» Глюка и для «Электры» Штрауса. В «Орфее» с помощью Фокина и незабываемых декораций Головина поразительно воссоздаются и мрачная пляска фурий в преисподней и печально-прекрасные поля Элизиума, где обитают блаженные тени. Особенное впечатление производила сцена ада. «Как увлекательна своей бурной страстностью пляска фурий в подземном царстве»,— пишет современный рецензент (В. Г. Каратыгин).—«Эти фурии сначала кажутся вросшими в дикие скалы и утесы, окружающие берега мрачного Стикса. Они ползут со всех сторон, эти ожившие каменные глыбы, чудовища заполняют всю сцену, исступленно вытягивая свои длинные, гибкие, змеящиеся руки, — руки, зовущие к танцу, влекущие за собой тела, что переплетаются в адском плясе, громоздятся друг на друга, внезапно вспыхивают языками фиолетового пламени на акцентируемых аккордах оркестра и тотчас рассыпаются мелкими искрами движений на фоне дробных фигураций».

Содружество Мейерхольда с балетмейстером Фокиным, давшее в «Орфее» замечательный творческий результат, отнюдь не явилось случайным: оно вытекало из общих оперно-эстетических предпосылок Вс. Э. Мейерхольда того периода, утверждавшего, что «оперные актеры должны учиться жесту не у актера бытового театра, а у балетмейстера»* и что мимическим языком оперы в конечном счете должен быть танец.

Актерской пантомиме в опере Мейерхольд этого периода вообще уделяет много внимания. В пантомиме «каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля, — точно предопределены музыкой, модификацией ее темпов, ее модуляциями, вообще—ее рисунком. В пантомиме ритм движения, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма, представляемого на сцене, с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене».

Уже тогда Мейерхольду становится ясным, в чем заключается основная порочность традиционной оперной инсценировки и обычной премьерской игры. «Почему же, — продолжает он, — оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки — тоническому рисунку партитуры? Разве прибавленное пантомимным артистам пение меняет существующее в пантомиме взаимоотношение между музыкой и инсценировкой? Происходит же это, я думаю, оттого, что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлеченного им не из партитуры, но из либретто». И дальше: «Партитура, предписывающая определенный жест, освобождает актера от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка».

Все эти указания для тогдашнего оперного актера (да, в сущности, и для многих нынешних) представляли огромную методическую ценность. Они в равной мере предостерегали его и от мимических клише провинциальной «оперности» и от влияния «бытовщинки» — того псевдо-натурализма, который расцветал на драматических сценах в пьесах Потехина, Невежина или Шпажинского. Мейерхольд же ориентировал оперного певца на партитуру,

* Эта и последующая цитаты взяты из довоенной книги Вс. Э. Мейерхольда «О театре», отдельные части которой писались как-раз в годы первых его оперных постановок в Мариинском театре.

Л. Т. Чупятов. Эскиз декорации (12 эпизод)

сохраняющую авторский замысел в наиболее цельном виде, учил его единству музыкального построения спектакля, требовал во всем исходить от музыки, притом не от всяческих рулад, фиоритур и украшений собственной вокальной партии, а от музыкального целого, от всей композиции. Иными словами, Мейерхольд первым заговорил о том, что каждый оперный актер — всего лишь один из голосов грандиозной, строго упорядоченной музыкально-сценической полифонии, которую — в точном соответствии партитуре композитора — строит оперный режиссер на театральных подмостках.

Вот именно это понимание спектакля как осуществления режиссерской партитуры, являющейся точным сценическим эквивалентом партитуры композитора, и есть то гениальное новое слово, которое произнес Мейерхольд в оперном театре. Мейерхольд понял конструктивную, организующую силу музыки; он заговорил о «полифоническом» строении эпизодов, где отдельные голоса то взаимно сопрягаются, то перебивают друг друга, то вступают по законам музыкальной имитации (поразительный, отныне классический пример — «столовая» в «Горе уму»); заговорил о «световом контрапункте», о ритме мизансцен, ставящихся на основе своеобразного тактового деления, и т. д.

Разумеется, в последние годы Мейерхольд внес много существенных уточнений в свою концепцию музыкального спектакля. Это касается прежде всего проблемы актерского ритма. В недавнем докладе «Пушкин и Чайковский», прочитанном в Московском клубе мастеров искусств и посвященном режиссерской экспозиции «Пиковой дамы», Мейерхольд усиленно подчеркивал, что актер, подчиняясь ритму спектакля и музыкальной партитуре в целом, вовсе не обязан телесно акцентировать каждое метрически дробное деление или каждое «сфорцато» в оркестре. Иначе получится разновидность гимнастики по Далькрозу, а не музыкально-сценическая игра. Наоборот: подлинно музыкальный актер, внешне сохраняя свободу своего театрального поведения, на самом деле все время сопряжен с музыкой сложным ритмическим контрапунктом: его движения могут быть «обратными» метру музыки, ускоренными или замедленными; однако и его статическая поза на фоне возбужденного движения в оркестре и, скажем, убыстренная жестикуляция на фоне генеральной паузы в музыке должны быть строго закономерно обоснованы в режиссерской партитуре, задуманной как сценический контрапункт партитуре композитора. И именно это позволяет оперному актеру от системы условного жеста перейти к музыкальному реализму.

IV

К «Пиковой даме» Мейерхольд подошел обогащенный многолетним опытом работы в советском театре по омузыкаливанию драматического спектакля. Он далеко шагнул от многих философских предпосылок, которые лежали в основе первых его работ над оперой, — от эстетики русского импрессионизма и символизма. От эпохи «Тристана» и «Орфея» сохранился, однако, основной принцип: вычитывание спектакля из композиторской партитуры. Две задачи стоят перед Мейерхольдом в «Пиковой даме»: построение Пушкинского музыкального спектакля и освобождение Чайковского от того налета, который придала композитору самая отталкивающая и самая безвкусная эпоха русской истории — эпоха Александра III; этот налет — по мысли постановщика — особенно отчетливо виден на либретто Модеста Чайковского. Конечно, только готовый спектакль позволит судить, насколько удалась Мейерхольду эта двойная задача титанической трудности. Во всяком случае следует всячески подчеркнуть знаменательный факт огромной принципиальной важности — возвращение Мейерхольда в оперный театр, где 25 лет тому назад им были впервые заложены подлинные основы музыкальной режиссуры. В опере перед Мейерхольдом раскрываются огромные перспективы: воскрешение к новой сценической жизни гениальных произведений Моцарта и прежде всего «Дон-Жуана», знаменитой «веселой драмы» («dramma giocoso») поистине шекспировского размаха; пересмотр вагнеровского «Тристана»; работа над современной западной оперой, быть может возобновление «Электры» Штрауса или постановка оперы Альбана Берга или Хиндемита; наконец, творческая работа над монументальной советской музыкальной трагедией. Ибо мы убеждены, что Мейерхольд займет первое и почетное место в деле создания стиля советского оперного спектакля — подлинного музыкального реализма.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ „ПИКОВОЙ ДАМЫ“

А. М.

ВОСЬМОГО июня 1890 года П. И. Чайковским было закончено сочинение «Пиковой дамы», и уже 7 декабря того же года она была поставлена на сцене б. Мариинского театра в декорациях художников Васильева, Левота, Иванова и Андреева, в костюмах худ. Пономарева. Исполнителями главных ролей были: Славина — Графиня, Медея Фигнер — Лиза, Долина — Полина, И. Н. Фигнер — Герман, Мельников — Томский, Яковлев — Елецкий. Дирижировал Э. Ф. Направник.

«Направник в управлении оперой, Фигнер в роли Германа превзошли себя и несомненно больше всех содействовали громадному успеху оперы. Декорации и костюмы, верные до мелочей эпохе, роскошные в картине бала, поражающие богатством фантазии, были на высоте музыкального исполнения». Так писал после премьеры автор либретто, брат композитора М. Чайковский, но не так встретила оперу, которую сам автор считал своим шедевром, присяжная критика того времени.

Критики Баскин, Иванов, Соловьев и др. утверждали в своих статьях, что «Пиковая дама» представляет «значительный поворот назад», что «едва ли можно предсказать этой опере прочный успех в будущем», находили, что в ней «внешний блеск берет верх над внутренним содержанием», называли ее сюжет «карточным вопросом» и считали, что «эта вещь уступает «Онегину» по глубине и искренности вдохновения» и даже, что эта опера явилась наиболее слабым произведением из всего до сих пор написанного Чайковским.

Вопреки критике опера, однако, имела огромный успех, но публике нравилась главным образом, по выражению Ларош, «консервативная сторона оперы, лирические и бытовые моменты». Музыкальный образ графини, как и вся сцена в спальне, не воспринимались зрителем. Наибольшим успехом пользовалась «интермедия», чрезвычайно пышно поставленная, и такие сцены, как сцена у Зимней канавки.

Лучший знаток творчества Чайковского и его друг Ларош и тот не обратил должного внимания на зерно оперы (4-я картина). Характер же постановки лучше всего обрисован в следующем признании Ларош: «Передо мною проносилось что-то такое пышное, страстное, не совсем естественное, нечто фривольное и почти грандиозное в самом что ни на есть «екатерининском вкусе». (Ларош. «Чайковский, как драматический композитор»).

Через десять дней после появления на сцене «Пиковой дамы» в Петербурге состоялось ее первое представление (19 дек. 1890 г.) в Киеве у антрепренера Прянишникова. Представление шло в присутствии автора, который хвалил исполнителей, особенно Медведева — Германа, и декорации (особенно понравился ему вид Зимней канавки у Зимнего дворца). Сам Чайковский после представления писал: «Исполнение, в общем, очень хорошее, но, конечно, после Питера все кажется бледновато» (21 декабря 1890 г.).

Примерно через год — 4 декабря 1891 г. — «Пиковая дама» впервые прозвучала и в Москве на сцене Большого театра при следующем составе исполнителей: Герман — Медведев, Графиня — Крутикова, Лиза — Дейша-Сионицкая, Томский — Корсов, Елецкий — Хохлов. Поскольку мизансцены этой постановки были целиком взяты из Петербурга, а декорации были написаны Вальцем и Лебедевым по эскизам петербургских художников и танцы поставлены вызванным из Петербурга Л. Ивановым по плану Петипа, — эта постановка нового ничего не дала.

Чайковскому удалось присутствовать еще при одном успехе своей оперы — в Одессе (антреприза Грекова), где 19 января 1892 года состоялось первое представление в присутствии автора. «Это был не успех, а неистовый фурор произведения. Все газеты дали восторженные отзывы о нем» (М. Чайковский).

Следует упомянуть еще о переговорах, ведшихся Петром Ильичом о постановке «Пиковой дамы» в Праге. Но постановка эта не была осуществлена при жизни автора.

Комната Лизы

Спальня графини

Первая постановка „Пиковой дамы" в Мариинском театре (1890)

Образы Германа и Лизы, созданные И. И. и М. И. Фигнер, всецело следовавших в своей работе пожеланиям директора императорских театров Всеволожского, и не отвечавшие подлинному замыслу П. И. Чайковского, не говоря уже о Пушкине, предопределили в дальнейшем на долгие годы традиционное, чисто-«фигнеровское» исполнение главных ролей.

Еще в 1916 году старая постановка на Мариинской сцене заслуживает следующего отзыва рецензента журнала «Музыкальный современник»: «Пиковую даму» Чайковского постигла незаслуженная участь: вследствие доступности ее фактуры, мелодичности, а главное, вследствие «выигрышности» для исполнения, опера эта до последней степени испошлена и затаскана сонмом бездарных, подражающих друг другу исполнителей; каждая фраза, каждый жест в этой опере имеют свой, кем-то созданный трафарет, в который безотчетно впадают все артисты».

Журнал делает исключение только для артиста Алчевского, который «из бутафорской, испошленной теноровой партии создал новый для оперного артиста глубоко-трагический образ пушкинского героя».

И только в начале империалистической войны, 12 октября 1914 года, в Петербурге новый оперный театр «Музыкальная драма» пробует дать в постановке Лапицкого — Бихтера свое толкование «Пиковой дамы». Но противоречия между музыкальным стилем оперы и натуралистическими принципами поста-

Эскиз худ. М. В. Добужинского к „Пиковой даме"

Летний сад

Эскиз худ. М. В. Добужинского к „Пиковой даме"

Зимняя канавка

новщиков не дали театру возможности найти правильное толкование оперы Чайковского—Пушкина.

Естественно, что только после революции начались попытки сломить годами сложившиеся традиции.

Так, 5 мая 1923 года состоялась премьера новой постановки «Пиковой дамы» в ленинградском Театре оперы и балета.

Основное идейное толкование оперы в новой постановке определяется Игорем Глебовым следующим образом: «Это опера предчувствий»; основная мысль ее: «как неожиданно приготовляет судьба гибель человеку, если он стремится насильственно выбрать себе не предназначенный путь»; «Германстрашный герой; он из тех, кто осмеливается вызывать смерть» и т. п.

Московский Экспериментальный театр в начале 1928 г. дает новую попытку сюжетно-музыкального переосмысления оперы. Режиссер Ланицкий, считая, что «фантастика для современного поколения непонятна», пытался спасти сюжет оперы путем переноса действия в область сна и грез, где «есть свои условия логики и реальности».

«Нужно ли говорить,—пишет рецензент,—о том, что подобное переключение сюжета из плана реального (а он именно таков и у Пушкина и у Чайковского, и в этом вся его сила и убедительность) в план ирреальный, в сферу болезненных галлюцинаций Германа не может быть оправдано ни идеологически, ни чисто музыкально».

Это неудачное, в самом корне порочное толкование заставляет Большой оперный театр в Москве заново поставить оперу «Пиковая дама» в сезон 1932—33 г. как большую обстановочную оперу в историко-психологическом плане. Получился блестящий, красочный спектакль, возвращающий нас к восприятию Ларошем первой постановки и ни в какой степени не приближающий нас к действительным замыслам своих гениальных авторов.

Ничего нового не дают также постановки последних лет и за границей (Прага и др.). «Пиковая дама»,—по словам Игоря Глебова,—не могла там удержаться в репертуаре, а когда исполнялась, то, судя по описаниям, в стиле бульварного анекдота или в лучшем случае в духе напыщенной мелодрамы. Словом, подход к сюжету—извне, от события, от приключения героя романтического романа».

И только сейчас мы присутствуем при рождении спектакля, который поставил перед собой задачу коренного отрешения от всех созданных в течение почти полувекового существования оперы традиций и стремится к воплощению тех идей, которые волновали обоих ее гениальных творцов.

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО АРХИВА

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ НАБРОСКИ „ПИКОВОЙ ДАМЫ“

Первый набросок

Гл(ава) I

А в ненастные дни
Собирались они
Часто.
Гнули . . .
От пятидесяти
На сто.
И выигрывали
И отписывали
Мелом.
Так в ненастные дни
Занимались они
Делом.

Рукописная бал(лада)

Года 4 тому назад собралось нас в П. Б. несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную.

[Обедали у (толстого) Андриэ без аппетита, пили без веселости, ездили к С(офье) А(стафьевне) без нужды, чтобы побесить бедную старуху притворной разборчивостью.]

День убивали кое-как, а вечером по очереди собирались друг у друга (и всю ночь проводили за картами).

Второй набросок

Теперь позвольте мне покороче познакомить вас с жизнью героини моей повести.

В одной из etc.

[Шарлотта Миллер была четвертая дочь (обанкротившегося) обрусевшего немца.]

Отец ее был некогда купцом второй гильдии, потом аптекарем, потом директором пансиона, наконец, корректором в типографии и умер, оставив кой-какие долги и довольно полное собрание бабочек и насекомых. Он был человек добрый и имел много основательных сведений, которые ни к чему хорошему его не привели. Герман жил на одном дворе с его вдовою, познакомился с Шарлоттой, и скоро они полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше в(ремя).

Но в сей день или справедливее etc.

И когда милая немочка отдернула белую занавеску окна, Герман не появился у своего васисдаса и не приветствовал ее обычной улыбкою.

Отец его, обрусевший немец, оставил ему после себя маленький капитал (60 тысяч капиталу); Герман оставил их в ломбарде, не касаясь и процентов, а жил одним жалованьем.

Герман был твердо etc.

ИЗ ДНЕВНИКА А. С. ПУШКИНА

7-го апреля 1834 г.

Моя «Пиковая дама» в большой моде.

Игроки понтируют на тройку, семерку и туза.

При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н. Н. и кажется не сердятся...

ИЗ АРХИВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО

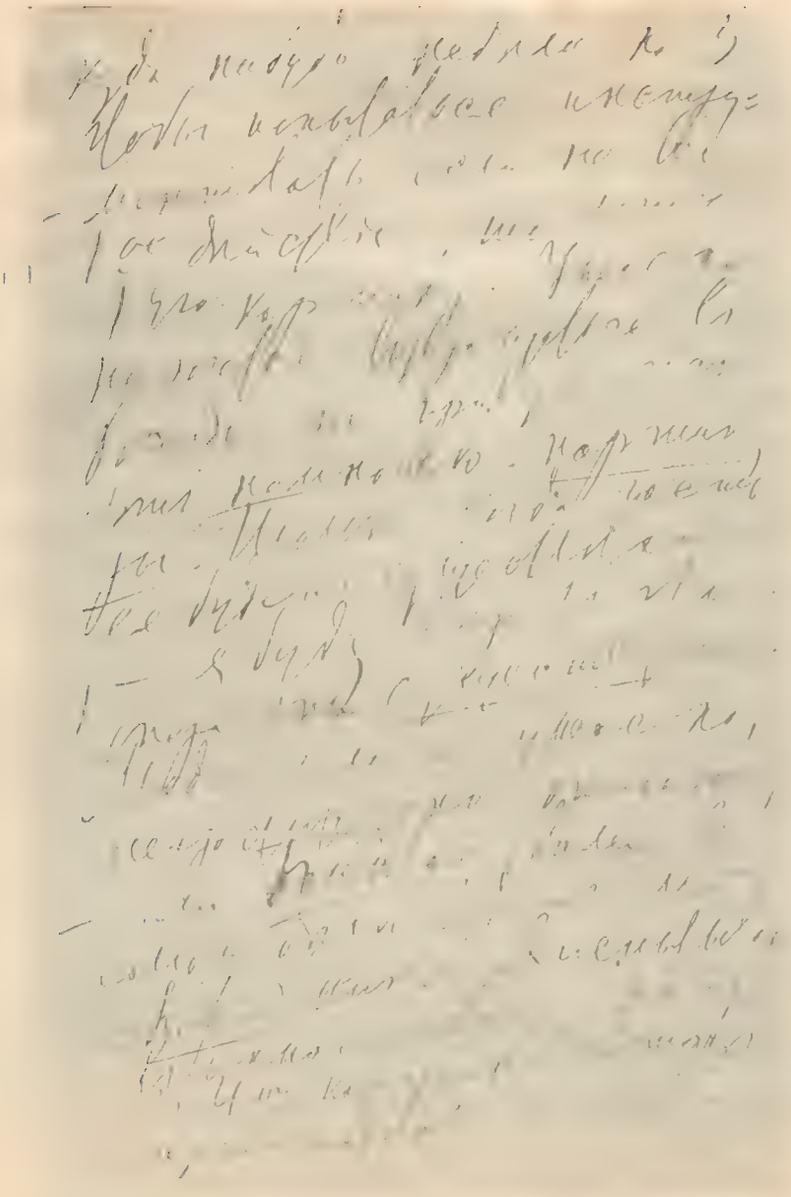
Флоренция. 20 февраля 1890 г.

Стихи мои в арии Князя как будто порядочны, но местами, я боюсь, что смысла нет. Например, имеет ли смысл: и плачу вашею слезой. Кажется, что нет. Частица «но» употреблена два раза и так, что суть того, что хочет сказать Князь, т. е. что он любит самоотверженно и готов на всякую жертву для нее, — но чтобы сохранилось вполне то же количество и та же форма стиха, — ибо музыка уже написана.

Вчера вечером я кончил 4-ю картину и недоумевал, что буду делать сегодня, но как раз во время начала работ получил твое письмо с 5-й картиной. Начал сейчас же работать. Ради бога, не задерживай меня, ибо чем скорее будет готово сочинение, чем скорее я доставлю клавираусцуг — тем лучше.

Как ты думаешь? Ничего, что в апреле Лиза обращается к ночи и говорит ей: «она мрачна, как ты»? Бывают ли в Петербурге мрачные ночи?

Из письма П. И. Чайковского к брату М. И.



Автограф письма П. И. Чайковского к брату М. И, от 19 марта 1890 г.

Флоренция, 3 марта 1890 г.

... Оперу кончил три часа тому назад и сейчас же послал Назара с телеграммой тебе.

Самый же конец оперы я сочинил вчера, перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Этот плач продолжался и обратился в небольшую истерику очень приятного свойства, т. е. плакать мне было ужасно сладко. Потом я сообразил почему (ибо подобного оплакивания своего героя со мной еще никогда не бывало, и я старался понять, отчего это мне так хочется плакать). Оказывается Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, — а все время настоящим живым человеком, притом мне очень симпатичным.

Из письма П. И. Чайковского к брату М. И.

Флоренция, 19 марта 1890 г.

Ужасно не хочется возвращаться в Россию, не привезя с собой хоть немного партитуры. Только когда будет существовать часть ее, я буду уверен, что и вся опера существует. Модя, или я ужасно ошибаюсь, или Пиковая

П. И. Чайковский
Портрет 1890 г.

дама в самом деле шедевр. Я испытываю в некоторых местах, напр., в четвертой картине, которую арранжировал сегодня, такой страх и ужас и потрясение, что не может быть, чтобы слушатели не ощутили хотя часть того же.

Из письма П. И. Чайковского к брату М. И.

Флоровское 3/VIII-1890 г.

То, что вы говорите о первой сцене в Летнем саду, совершенно верно, я тоже очень боюсь, как бы это не вышло несколько опереточно, балаганно. Относительно хора, коим начинается второе действие, скажу, что его поют не гости (последние танцуют при этом), а настоящий хор певчих. Текст этого хора принадлежит перу мало известного писателя прошлого века, Карабанова, специальность коего была сочинять тексты приветственных и всяческих кантат на празднествах вельмож Екатерины. Исполнение этой кантаты у меня в опере весьма реально, ибо стихи были сочинены, положены на музыку и спеты певчими на домашнем празднестве у Нарышкина. Песнь Томского написана на слова Державина; песня эта была в моде в конце прошлого столетия. Как и все, что вышло из-под пера пресловутого Гавриила Романовича, она лишена прелести. Я допускаю, что в торжественных одах у Державина был некоторый пиитический жар, хотя и выраженный надутыми и тяжелыми фразами, но чего ему безусловно недоставало, так это остроумия. В данном случае (в песне Томского) нельзя не удивляться и пошлой глупости основной

П. И. Чайковский, М. И. Фигнер, Н. Н. Фигнер, Н. Д. Кашкин
Лето 1880 г.

мысли и натянутости формы. Ввел же я эту песню, как характерный эпизод в картине рисующей нравы.

Из письма П. И. Чайковского к вел. кн. Константину Константиновичу.

... Первые три картины либретто были мною сделаны по заказу Кленовского, но этот композитор вскоре отказался от своего намерения писать оперу, и моя работа осталась незаконченною. Петр Ильич не знал ее до осени 1889 года, когда И. А. Всеволожский дал ему мысль воспользоваться моим трудом. Петр Ильич прочел мною сделанное и, оставшись доволен, сразу решился написать оперу на мое либретто. В середине декабря состоялось совещание в кабинете Директора императорских театров, в присутствии декораторов, начальников конторы В. Погожева и монтировочной части—Домерщикова, где я прочел мой сценариум, и здесь было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. Сообразно с этим совершенно изменен сценариум третьей картины — бала и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен по-

столько же мой, сколько всех присутствовавших на этом заседании. Кроме того, П. А. Всеволожский внушил мне еще много изменений в подробностях остальных сцен сценариума.

Модест Чайковский

Постепенный ход создания «Пиковой дамы» можно не только точно обозначить по числам, но и проследить его в сохранившихся полностью эскизах, начиная с первых набросков карандашом на тексте либретто, день за днем. Петр Ильич приступил к работе 19 января 1890 года, во Флоренции; 28 кончил первую картину, с 29 по 4 февраля вторую, с 5 февраля по 11-ое четвертую (смерть графини), с 11-го по 19-ое — третью, с 20 по 21 — пятую, с 23-го по 26-ое — шестую и интродукцию, с 27 по 2 марта — седьмую, 3 марта была кончена интродукция. Итого вся опера в эскизах была написана в 44 дня. До инструментовки Петр Ильич в Италии же сделал клавираусцуг с 4 по 26 марта, т. е. в 22 дня, и затем там же приступил к инструментовке и сделал половину всей оперы. После перерыва недели в две принялся за нее в начале мая и кончил 8 июня вполне. Всего в 4 месяца и 20 дней.

Модест Чайковский

Флоренция, 3 марта 1890 г.

.... Ларош писал мне, что он и Направник ворчат, что я так скоро написал. Как они не понимают, что скорость работы есть коренное мое свойство. Я иначе не могу работать, как скоро. Но скорость вовсе не обозначает, что я кое как написал оперу. Были вещи, которые я тихо писал, напр. Чародейку, 5-ю симфонию и они не удались, а балет я сочинил в три недели. Евгения Онегина невероятно скоро. Все дело в том, чтобы писать с любовью. Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа. Я твердо пока верю, что Пиковая дама хорошая, а главное, очень оригинальная вещь, говорю не в музыкальном отношении, а вообще.

Из письма П. И. Чайковского к брату Модесту Ильичу

ИЗ ДНЕВНИКА В. Н. ЛАМЗДОРФА

6 декабря 1890 г.

... Мой министр вернулся под тяжелым впечатлением и всю ночь не мог сомкнуть глаз. Спектакль длился с 7-ми час. до 11½ час. Певец Фигнер опоздал и приехал на 10 минут позднее их величеств. Дурацкое либретто, музыка мало доступна: на сцене несколько раз поются заупокойные молитвы.

Карикатура московской печати к первой постановке „Пиковой дамы" в Москве

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 4-х действиях (14 эпизодов), музыка *П. И. Чайковского*

Сценарий и текст по повести *А. С. Пушкина* — *Вс. Мейерхольда и Вал. Стенича*

Постановка — Нар. арт. Респ. *Вс. Э. Мейерхольда*

Дирижер — Засл. арт. Респ. *С. А. Самосуд*

Художник — *Л. Т. Чупятов*

Режиссерскую работу свою (opus 110) Вс. Мейерхольд посвящает В. В. Софроницкому

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Герман . . . . . *Н. И. Ковальский, В. В. Маркевич*
Лиза . . . . . *А. И. Соколова, М. П. Софронова, Ф. Л. Ратнер, Р. И. Кристи*
Графиня . . . . *Н. Л. Вельтер, О. Н. Головина*
Томский . . . . . *В. П. Грохольский, А. Ю. Модестов, А. П. Иванов*
Сурин . . . . . *А. П. Атлантов, Н. Н. Бутягин*
Чекалинский . . . *П. И. Засецкий, Н. Я. Чесноков, В. Т. Никифоров*
Нарумов . . . . . *С. П. Воронин, И. К. Дорошин*
Счастливый игрок . *Е. Г. Ольховский, О. К. Малаховский, М. Г. Семенюта*
Полина . . . . . *О. Н. Головина, И. В. Лелива*
Маша . . . . . *Н. П. Федорова, Е. А. Красовская*
Неизвестный . . . . *К. С. Ливанов*
Травести . . . . . *И. В. Лелива, Н. Н. Латонина*
Чаплицкий . . . . . *П. П. Никитенко*

В эпизоде 7-м:

Соло — исп. *М. Г. Семенюта, О. К. Малаховский, Е. Г. Ольховский*
Трио — » *М. А. Елизарова, Ф. А. Засс, В. И. Шестакова, Ф. И. Ковалева*
» *О. Н. Головина, И. В. Лелива, И. Н. Лисициан*
» *А. Ю. Модестов, А. П. Иванов*
Артисты балета — *Л. Г. Лихачева, В. Л. Мацкевич, Т. И. Орлова*

Интермедия (в манере Калло) по этюду *В. Н. Соловьева*, постановка *Р. В. Захарова*

Исполнители:

Смеральдина — арт. балета *Н. П. Боброва, М. П. Фрикен, Э. Г. Ярошунас*
Розаура — » » *М. В. Снежина, К. В. Ткаченко*
Бригелла — » » *Ф. И. Чернышенко, А. Ф. Сычков*
Тарталья — » » *Н. С. Соколов, Ю. Ю. Савицкий, В. Е. Николаев*
Капитан — » » *В. А. Поплавский, С. П. Дубинин, Ю. Л. Наговский*
Слуги просцениума 1-й — арт. балета *Р. В. Евстафьев, И. К. Ветер*
2-й — » » *П. С. Градов, С. Э. Заборский*

В 13-м эпизоде — танец — постановка *П. А. Гусева*, исп. арт. балета — *Н. С. Соколов, В. Е. Николаев*

Гости, игроки, слуги — арт. хора: *Андреянова А. И., Азбукина А. М., Брилева М. Т., Богданова В. И., Беляева Е. С., Горбачева А. В., Дылевская Т. З., Деревягина К. И., Журавлева М. А., Замыцкая Е. И., Иванова А. А., Касперсон Е. С., Кенио Л. И., Колесникова З. И., Колышева Л. А., Каменская В. В., Кольенен А. П., Лаврецкая З. И., Левина Р. С., Леонова М. В., Лейхман К. С., Мазурова К. С., Макарышева А. Н., Никитина М. А., Невдачина Т. М., Нерадинская В. Н., Обидейко Л. Е., Павловская К. В., Павлова П. Я., Пескова Е. А., Пржибора Л. Н., Пятницкая А. В., Русеева К. А., Сиверцева А. П., Семенова О. Ф.,*

Станкевич Е. С., Таскина В. А., Тейтель Е. А., Тодоровская Е. К., Фаддеева В. И., Фомина Е. В., Чеснова Н. М., Шабалина Г. А., Шебалина В. А., Шлыгина З. А., Шульга О. Ф., Щербакова Л. Н., Эррон О. В., Андреевский Б. И., Апсолон Г. Н. Атаманов М. А., Аркадьев П. И., Бойко Г. Т., Васильев Е. М., Вильконский Л. Н., Гуров С. Р., Данилов Б. С., Емельянов М. А., Иванов Ф. В., Ильин И. И., Коронатов А. Н., Касаткин К. И., Корсаков Ф. К., Лазарев А. И., Ленский В. П., Любимов В. И., Маззраки Д. В., Молчанов Б. А., Муравейский Н. С., Наседкин С. М., Наседкин М. М., Нестеровский Н. С., Орлеанский В. П., Пестов Н. Н. Падохин И. И., Поснов И. А., Родин В. И., Скловский И. Х., Соловьев С. В., Сергеев Д. С., Сухарев А. Ф., Торбеев М. М., Троицкий С. Г.

Хормейстеры — *Л. Е. Аб, А. Ф. Бауэр*

Артисты мимического ансамбля: *Кисуленко Е. А., Зеневич Д. Н., Рябов В. Л., Фролов В. С., Сабир С. И., Балакшин Л. М., Степанов П. А., Тимофеев А. А., Госс В. И., Швайковский Е. И., Васильев Н. И., Павлова В. И., Павлович П. А., Владимирова Н. П., Дворищина С. И., Малина Т. И., Кугель Л. А., Кудринская Е. Ф., Станкевич В. В., Фролова И., Сабир Н. И.*

Студенты Техникума сценических искусств: *Орлов, Мюлер, Тадейко, Баландин, Жуков, Гусарова, Светланов, Зверьева, Скворцова, Сладкопевцева, Русецкая, Богданов, Нечаев, Урляпов*

Оркестр в составе: *Парашин В. Н., Факторович А. В., Перламент С. А., Чапкевич И. М., Брейгман Я. А., Слуцкий А. П., Авцон Л. А., Ильяшевский Я. И., Моргулис Л. Э., Эльман Л. И., Гринман Я. Е., Ткачук Е. И., Ерманок С. Л., Сиракузов П. А., (1-я скр.); Вольф А. С., Савва Н. Н., Михайлов Н. Е., Ланде С. Е., Брог Р. И., Данилова О. Р., Абрамянц Л. Э., Коган С. Л., Мыслицкий Е. В., Шульгин А. З., Журавлев А. Г., Хавина Д. Я. (2-я скр.); Левитин И. Л., Липин И. Н., Кабаков М. Л., Парманин Т. И., Рубанович Ф. Ю., Тух Д. Б., Калманович Г. А. (альт); Ливщиц И. М., Гейльперин А. Е., Скальберг Б. К., Ливщиц Б. Э., Орловский И. С., Гельфман А. Ф., Левитин А. Л., (виолончель); Бутягин Н. Н., Курбатов М. М., Анисимов В. И., Гуляев П. С., Таракан Н. А., Харитонов Б. П., Семенов К. Б. (к.-бас); Янус И. Ф., Галкин Л. М., Вельбовец М. С., Берг И. В., Брауэр Б. (флейта); Пряхин Д. Б., Терентьез В. П., Назаров Б. А., Васильев А. М., Васильев В. П. (гобой); Теслер Л. А., Суслов С. А., Николаев В. Ф., Романов Д. И., Токанов П. А. (кларн.); Зуев А. Р., Левман И. П., Сергиенко В. В., Курганский А. И., (фагот); Александров Л. К., Павлов Е. В., Коваль М. Т., Русак А. Г., Иванов А. А., Зверев А. Н., Бесчинский Д. Б, (валт.); Грисяк П. В., Поляков В. И., Чудненко Д. Е., Фишер Т. Ф, Бармин Н. С., (труба); Гершкович И. А., Уткин В. Н., Гладков А. А., Дуббельт А. А., Фишков Д. И., Юдин В. А. (тромб.); Комиссаров К. Д., Королез А. С. (труба); Ключ А. Е., Крюгер А. П., Блауэрт Р. И., Санцевич И. Ф., Матасов В. Е., (ударн.); Поломаренко И. А., Пушкарева В. М. (арфа); Фельдт П. Э. (рояль)*

Концертмейстеры-пианисты: *С. Г. Бриккер, В. И. Епанешникова, Д. Ф. Лазарева, П. Б. Рот, М. А. Федотова, Л. И. Эльман*

Режиссер-лаборант *Н. А. Басилов*

Ассистенты режиссера: *З. В. Закусова, Б. Равенский, М. Розенфельд*

Оформление спектакля выполнено под наблюдением *С. А. Евсеева, Г. В. Павлова, А. А. Любимова* **и инж.** *Г. К. Козинского* **художниками** *М. П. Зандиным и В. В. Теляковским*

Свет — *К. Н. Смирнов*; **бутафория, реквизит, мебель** — *А. А. Красноленский*; **машинист сцены** — *П. С. Малянчиков*; **костюмы:** *К. П. Арсеньев, Н. К. Бордюг, Н. А. Ивановская, В. А. Петрова*; **грим и парики** — *М. Н. Выдерко, С. И. Ефимов.*

Спектакль ведут: *М. Г. Казначеев, Л. Н. Робинсон, С. М. Усыскин*

Антракты — после 6-го, 9-го и 10-го эпизодов

Отв. редактор С. Гисин. Оформление и техническ. ред. А. Кроленко. Сдано в набор 13/I-35 г. Подписано к печати 25/I-35 г. Ленгорлит № 262. Заказ № 199. Тираж 5.300. Суперобложка худ. Л. Т. Чупятова. Обложка худ. С. М. Пожарского. Типография „Ленинградская Правда", Социалистическая, 14.

200=